Die vier Märchenkomödien von Ludwig Tieck.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

hohen philosophischen Fakultät Sektion I

der

Ludwig-Maximilians-Universität München

vorgelegt von

Käthe Brodnitz

aus Berlin.

Eingereicht am 23. Januar 1912.

Erlangen.

K. B. Hof- und Univ.-Buchdruckerei von Junge & Sohn.

1912.

Ersch. erweitert in Buchform unter dem Titel: Tiecks Stellung zur Literatur während des Entstehens seiner Märchenkomödien.

Genehmigt auf Antrag der Herren Professoren Muncker und Paul.

Dem Andenken meines Vaters

gewidmet.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41545808_0025

Vorwort.

Meine Absicht ist, Tiecks Märchenkomödien, einschließlich dem Zerbino, zu behandeln. Dies soll in besonderer Berücksichtigung der Einflüsse Gozzis und Perraults geschehen. Doch ist es unmöglich, von Einflüssen, die von Jonson, Shakespeare und Goethe herrühren, sowie von Beziehungen der eigenen Werke Tiecks zueinander, ganz abzusehen. Ebenso wurde der eine oder andere erwähnt, der entweder Tieck beeinflußte oder von ihm beeinflußt wurde. Ich habe mich bemüht, womöglich bei bereits Gefundenem und Feststehendem nur auf die betreffenden Stellen und Werke hinzuweisen.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Vorwort V

I Der gestiefelte Kater 1

a) Das Verhältnis des gest. Katers von Tieck zu Le Chat Botté von Perrault 1
b) Das Verhältnis des gest. Katers zu Gozzis Posse . 9
c) Die Fortsetzung des gest. Katers (Zerbino) . . . 19
d) Der Zerbino und die Gozzischen Stücke 29

II. Der Blaubart 48

a) Das Verhältnis des Tieckschen Dramas zu dem französischen Märchen 48
b) Gozzis und Shakespeares Einflüsse auf den Blaubart 60
c) Die verschiedenen Fassungen von Tiecks Blaubart 65

III. Rotkäppchen 72

IV. Däumchen 81

a) Die Behandlung des Märchenstoffes im Franz. und im Deutschen 81
b) Die Nebenhandlung bei Tieck 93

Schlußwort 101

Literaturverzeichnis.

Benz, Rich.: Märchendichtung der Romantiker 1908.

Berend, Eduard: Goldene Kassiker-Bibliothek; Tieck.

Bertuch: Blaue Bibliothek 1790.

Biedermann, Woldemar v.: Goethe-Forschungen 1879. I. Teil.

Bischoff, Heinr.: Ludw. Tieck als Dramaturg 1897.

Cabinet des féest 1785/86.

Ellinger, Georg: Hoffmanns Leben und Werke.

Gozzi, Carlo übersetzt: Bern, bei der typographischen Gesellschaft 1777.

Grimm: Kinder- und Hausmärchen 1812.

Haym, Rudolph: Die romantische Schule.

Heine, Heinr.: Die romantische Schule 1833.

Hettner, Hermann: Die romantische Schule 1850.

Holtei, Karl v: Briefe an Ludwig Tieck. Berlin 1864.

Klee, Gotthold: Ludwig Tiecks Werke.

Koch, M.: Tieck und Shakespeare. Jahrb. der deutschen Shakespearegesellschaft Bd. 32, S. 330—47.

Köpke, Rudolph: Ludwig Tieck.

Köster, Albert: Schiller als Dramaturg.

Leyen, F. v. d.: Das Märchen, Leipzig 1911.

Pletscher, Theodor: Die Märchen Charles Perraults, Zürich Diss. 1905

Röhl, Hans: Die ältere Romantik und die Kunst des jungen Goethe, 1909.

Schmidt, Julian: Geschichte der deutschen Literatur von Leibnitz bis auf unsere Zeit.

Skakespeare, William: The Globe Edition, 1895.

Stanger, Studien zur vergl. Literaturgeschichte, 1901, S.182—227: Der Einfluß von Ben Jonson auf Tieck.
Steiner: Ludwig Tieck und die Volksbücher.
Tieck, Ludwig: Phantasus 1812. Schriften 1828.
Todsen, Hermann: Über die Entwicklung des romantischen Kunstmärchens. München, Diss. 1905.
Walkénaer: Lettres sur les contes des fées. 1826.
Wehl, Feodor: Das junge Deutschland 1886.
Wiese und Pèrcopo: Geschichte der italienischen Literatur 1899.
Zelak, Dominik: Tieck und Shakespeare. Program Tarnopol 1900—1901 (Universitätsbibliothek in Graz).

Der gestiefelte Kater.

Das Verhältnis des gestiefelten Katers von Tieck zu le Chat botté von Perrault.

Meine Aufgabe ist hierbei, das Perrault'sche Märchen Schritt für Schritt zu prüfen, inwiefern es von Tieck für sein Drama benutzt und geändert wurde.

Wenn wir dieses Märchen bei Perrault lesen, so mutet es uns wie eine in Prosa erzählte Fabel von Lafontaine an. Wie dieser von maître renard spricht, als bedeute diese Bezeichnung eines Tieres nichts Merkwürdiges, so ist hier maître chat die Hauptperson, ein dem Menschen gleichberechtigtes Wesen; mag er sich auch durch sein Äußeres von ihm unterscheiden, seine Anlagen sind jenen gleich; ja, er ist ihnen geistig überlegen — darin steckt feine Ironie; aber gutmütig läßt er den Menschen, denen er dient, seine Klugheit zugute kommen. Er bietet seinem Herrn gerade in dem Augenblick seine Dienste an, wo dieser sich überlegt, ob es nicht besser sei, das Tier zu töten.

Ganz anders führt Tieck seinen Kater ein (Szene 1). Er gibt ihm den Namen Hinze, um ihn zu individualisieren; das ist für ein Bühnenstück zweckmäßiger. Die Szene zeigt ihn als nüchternen Aufklärer, der nichts von Märchenstimmung mitbringt. Darum kann man auch nicht in dieselbe versetzt werden, obwohl sie doch nötig ist, um das Unmögliche glaubhaft zu machen.

Inhaltlich finden in dieser Szene kleine Abweichungen von Perrault statt. Bei diesem vererbt ein Müller seine Mühle, seinen Esel und seinen Kater — bei Tieck ein Bauer sein Pferd, seinen Ochsen und seinen Kater. Diese Variation ist damit zu erklären, daß Tieck den Stoff nur so, wie er sich dessen erinnerte, benutzte, ohne ein Exemplar des Märchens vor sich zu haben[1]).

Bei Perrault verlangt der Kater Stiefel und einen Sack und begibt sich auf die Jagd. Tieck schildert uns das Maßnehmen der Stiefel durch einen Schuhmacher (I, 1). In einer besonderen Szene (II, 1) sehen wir dann, wie er sich mit den Stiefeln, einem selbstverfertigten Sack und einem Tornister, als Jäger ausgerüstet, auf den Weg macht. Wir begleiten ihn (II, 2) auf die Jagd.

Der Kater bringt — bei Perrault — ein Kaninchen, „das noch wenig vertraut mit dem Trug dieser Welt ist", dem „König". Mit diesem Wort ist der Typus gegeben. Tieck hingegen individualisiert den König und seinen Hof und sündigt damit gegen die Gesetze des Märchens (I, 2 u. II, 3). Auch er läßt den Kater ein Kaninchen fangen, um es an den Hof als Gastgeschenk seines Herrn zu bringen, wofür er freundlich empfangen und geehrt wird. Im Vorbild wiederholt sich nach Märchenbrauch dieser Vorgang mit kleiner Abwechslung und künstlerischer Steigerung. Das nächste Mal bringt das gewitzte Tier Rebhühner und wird mit einem Trinkgeld belohnt. Und dies geht so zwei bis drei Monate. — Tieck

[1]) In der deutschen Überlieferung, die uns Grimm später aufzeichnete, finden wir (Nr. 106) nur sehr verschwommen das Motiv der 1. Szene wieder: einem alten Müller dienten drei Burschen; wer auszieht, ihm das schönste Pferd zu bringen, erhält die Mühle. Ein Kätzchen verhilft dem Jüngsten dazu und heiratet ihn, nachdem es entzaubert sich ihm als Königstochter gezeigt hat.

macht uns diese Wiederholung anschaulich, indem er uns Hinze noch einmal auf der Jagd zeigt (III, 2). In der folgenden Szene erscheint Hinze gerade, als der König die Freigebigkeit des fremden Herrn rühmt, mit einem neuen Gastgeschenk, zwei Rebhühnern. Nun fühlt sich der König verpflichtet, dem Geber persönlich seine Dankesschuld abzustatten. Er verlangt nach seiner Staatskarosse, um ihn mit seiner Tochter aufzusuchen.

Perrault läßt eine derartige Absicht nicht aussprechen. Der König fährt zufällig mit seiner Tochter spazieren, die hier erst als „la plus belle princesse du monde“ eingeführt wird. Es ist so selbstverständlich für ihn, daß eine Prinzessin im Märchen vorhanden sein muß, daß dies nicht besonders hervorgehoben wird. Bei Tieck hingegen ist sie bereits in allen vorangehenden Szenen, die am Hof spielen, hervorgetreten. Sie ist eingehend charakterisiert worden. Die Handlung, die zu einer Verlobung führen soll, ist vorbereitet.

Da es unserem Helden an kostbaren Gewändern fehlt, rät ihm der Kater — in beiden Dichtungen — dort, wo der König vorbeikommen muß, zu baden. Inzwischen versteckt das kluge Tier die Kleider seines Herrn unter einem Busch — bei Perrault ist es ein Stein — und schreit um Hilfe, indem er vorgibt, daß Diebe die Gewänder geraubt hätten[1]). Der König läßt auch gleich Kleider holen, mit denen er den Spender der guten

[1]) Durch Pletscher (S. 60) wurde ich auf ein ähnliches Motiv aufmerksam, das in den „schwedischen Volkssagen und Märchen“ vorkommt: eine Katze will das Glück eines Mädchens bewerkstelligen. In der Nähe eines Palastes soll es sich auf ihren Rat entkleiden. Die Katze meldet im Schloß, daß in der Nähe eine Prinzessin beraubt worden sei. Nach etlichen Prüfungen heiratet sie den Prinzen.

Gerichte beschenkt. — Im Theaterstück müssen diese Kleider bereit sein, um den Gang der Handlung nicht aufzuhalten und werden auch schleunigst aus dem mitgeführten Koffer geholt; im Perrault'schen Märchen hatte man nicht bedacht, wieviel Zeit bis zur Rückkehr der Diener verstreichen muß, in welcher Gottlieb sich vom Bade aus mit dem König und seiner schönen Tochter, die sofort für ihn entflammt ist, unterhält.

Der Kater bei Perrault stellt seinen Herrn als marquis vor; seitdem ist er für das Märchen geadelt und wird selbst von dem Verfasser nie mehr anders bezeichnet. Pflicht des Dieners ist nun, den Glauben des Königs an sein Ansehen durch seine Macht, die von anderen bezeugt wird, zu befestigen. Nachdem der Müllerssohn in die königliche Kutsche hat einsteigen dürfen, eilt der Kater voran und droht den Leuten, die ein Feld sicheln, daß sie wie Fleischpastete klein gehackt werden würden, wenn sie nicht vorgeben, daß das Feld dem marquis gehöre. Er kommt zu Schnittern und wiederholt wörtlich dieselbe Drohung. — Auch in dem Lustspiel ist die zweifache Drohung, nur daß sie sich viel prosaischer vollzieht: die erste gilt dem Wirt (Sz. 4), die zweite dem Mäher Kunz (Sz. 5); Hinze ist schon außer Atem und stöhnt: „nun hab' ich schon Blasen unter den Füßen! Nun es tut nichts, Gottlieb muß dafür auf den Thron!" — Er zwingt Kunz seinen Befehl zu erfüllen, d. h. das Feld, das dem Grenznachbarn, dem Gesetz gehört, auf des Königs Frage seinem Herrn zuzusprechen; „sonst werdet ihr in tausend Millionen Stückchen gehackt". — Gleichzeitig werden noch einmal der König und die Prinzessin karikiert. Der König wünscht Gottlieb zu seinem Schwiegersohn und sagt: „Das wäre so eine Partie für Dich." Er ist echt märchenhaft dumm, nicht wie in den gefühlvollen Märchen, sondern wie in den

lustigen Schwänken, ein Kartenkönig, und in seiner Art gut gezeichnet und ebenso die Tochter, die nicht weiß, woher das Brot kommt. Bei Tieck wird erst jetzt das Kennenlernen zustande gebracht (Sz. 6), das im französischen der Besichtigung der Felder vorausgeht.

Im Märchen läuft nun die Katze zum Werwolf und bittet ihn, der doch jede Gestalt annehmen kann, sich in einen Löwen zu verwandeln; es geschieht, und sie flüchtet voller Angst auf die Regentraufe.

Tieck benennt den Schloßherrn „Gesetz, ein Popanz". Er läßt ihn zunächst als Rhinozeros auftreten (der Name soll schon zum Lachen reizen); in kurzen Szenen mit einem Bauern und einem Amtmann wird Umgehung des Gesetzes und Bestechlichkeit gegeißelt. Vor Hinze, der sich als durchreisender Gelehrter ausgibt, erscheint er als Löwe, sodann als Maus, und als solche wird er von Hinze gefressen. Dieser ruft in seiner Freude: „Freiheit und Gleichheit, das Gesetz ist aufgefressen! Nun wird ja wohl der tiers état Gottlieb zur Regierung kommen"[1]) (Sz. 7).

---

[1]) Von Freiheit und Gleichheit und tiers état war an jenen Tagen soviel die Rede, daß Tieck es sich nicht versagen konnte, auch diese Schlagwörter anzubringen; eine Tendenz lag nicht darin (vgl. Klee). — Ebensowenig ist anzunehmen, daß Tieck deshalb auf Frankreich anspielen will, weil er seinen Stoff von dort genommen hatte. Denn auf die Revolution hat er bereits in ebenso harmloser Weise in den „Schildbürgern" (1797) angespielt. In diesem Werk könnte man gleichsam eine Vorstudie zum gest. Kater sehen. Finden wir doch da wie dort die gleichen Anspielungen, nur sind sie in dem früheren Werk oft sorgfältiger verschleiert und geistreicher behandelt. [Tieck spricht über Aufklärung, das Licht im Rathaus, über Theater, von Marionetten (vgl. Zerbino); Augustus ist Iffland, Knopfmacher ist Kotzebue; die Schildbürger sitzen als Narren der Aufklärung in Akademien und auf Universitäten.]

Perrault schildert behaglich den Reichtum des Werwolfs; nachdem dieser, in eine Maus verwandelt, ein Opfer des klugen Katers geworden war, fand man ein Mahl für seine Freunde bereitet, die nun, da der König dort weilt, nicht einzutreten wagen. Dieser Respekt, wo es gilt, ihren Freund zu rächen, ist recht naiv. Im selben Ton wird erzählt, wie der König dem marquis seine Tochter anbietet, die schon recht verliebt in ihn ist, und daß die Hochzeit am selben Tage stattfindet.

Wie es Lafontaine gehalten hat, so fügt auch Perrault die moralische Belehrung in Versen an. An die ernsthafte Lehre, daß man durch Fleiß weiter kommt als durch erworbene Güter, schließt sich eine schalkhafte an, die in diesem Falle treffender den eigentlichen Stoff noch einmal zusammenfaßt: durch Kleidung, Aussehen und Jugend kann ein Müllerssohn selbst das Herz einer Prinzessin erwerben. Es ist kein moralischer Satz, der bessern soll, sondern der der Philosophie des Volkes entnommen ist. — Tieck lehnt sich an die moralité von Perrault an, indem er den Hofgelehrten einen Schlußhymnus anheben läßt, worin dieser die Überlegenheit der Katzen über die der Hunde[1]) preist — sowie er vorher ihren Opfermut über den der Menschen erhoben hat.

— Auch wollen wir an dieser Stelle darauf hinweisen, daß das Grundmotiv dieser Erzählung, die Schicksale eines Handwerksburschen, der auf den Thron gelangt, gleichzeitig von ihm in „Tonellis" Lebensgeschichte behandelt und den Straußfedern eingefügt wurde [vgl. Ed. Berend]. — Die Rolle des Popanz übernimmt hier der Baron, der sich in einen Affen und einen Löwen verwandelt. — Auch die Katze spielt mehrfach hinein. — Der Charakter des Helden ist in beiden Werken ganz ähnlich: Beide haben ein selbstgefälliges, dummdreistes Auftreten; beide sind nüchterne Philister und haben mehr Glück als Verstand.

[1]) Für die Hunde scheint Tieck übrigens nicht zu viel übrig

Werfen wir noch einen Blick zurück, um uns die verschiedene Auffassung des Katers zu vergegenwärtigen! In beiden Dichtungen ist er unbedingt die Hauptperson, der Träger der Handlung. Perrault schildert ihn als unterwürfiges Tier, als ergebenen Diener, er hat einen praktischen Verstand; Lügen sind ihm Pflicht, wenn sie seinem Herrn dienen. Dieser Standpunkt wird so selbstverständlich vertreten, daß wir uns über das Gelingen seiner Vorspiegelungen freuen können. Gelegentlich ist er tyrannisch, z. B. wenn er durch seine Drohungen die Leute zu den Aussagen zwingt, die seinen Zwecken dienen. Zum Schluß wird die Katze zum grand seigneur erhoben und fängt nur noch Mäuse, um sich zu zerstreuen. Die Katzennatur ist hier also völlig gewahrt; ihre treue Ergebenheit bildet den poetischen Hauptreiz des Märchens.

Diese poetische Stimmung aber läßt Tick nicht aufkommen, für ihn ist der Kater eine Art Mentor, der seinem Herrn den künftigen Beruf aussuchen will (I, 1). Er zeigt großes Selbstbewußtsein und behauptet, daß er nur aus Klugheit, um von den Menschen nicht ausgenutzt zu werden, verheimlicht habe, daß er sprechen könne. Er ist wie Gottlieb ein Aufklärer und erinnert ihn gelegentlich daran, daß sie Theaterfiguren sind und das Publikum täuschen müssen; er rät ihm auch: „. . . man muß gar nicht tun als ob es etwas Besonderes wäre, daß ich Stiefel tragen will[1])." — An anderer Stelle wird er

zu haben. Hinze spricht im zweiten Akt (bei Klee S. 132) über die hündische Servilität: „sie können nichts als schmeicheln oder beißen". In der Fortsetzung tritt zwar ein Hund auf, doch wird er nicht so berühmt wie der Kater, und im Rotkäppchen muß ein Spitz die ihn erniedrigenden Reden des Wolfes mit anhören.

[1]) Im Ulysses von Ithaka, einem Werk, das Tieck besonders schätzte, fallen die Schweine dadurch aus der Rolle, daß sie Chilian

dazu benutzt, die Sentimentalität zu parodieren, z. B. wenn er die Zärtlichkeit und dann den Streit der beiden Liebenden beobachtet (II, 2 u. III, 2). Er selbst erzieht sich zu Aufopferungsfähigkeit und Mitgefühl. Alle diese Eigenschaften aber gehören dem Tier im Märchen nicht mehr an. Der Märchengeist schwindet und macht dem der Satire Platz. Von dieser wird im folgenden Kapitel die Rede sein.

Hier war uns nur daran gelegen, die Beziehungen zwischen dem französischen und dem deutschen Werk herauszufinden. Die Abweichungen der Beiden voneinader führten wir auf drei Ursachen zurück:

1. Rein äußerliche Änderungen Tiecks lassen darauf schließen, daß er das Märchen seinem Gedächtnis folgend, ohne ein Exemplar davon zu besitzen, benutzt hat.

2. Die verschiedene Dichtungsart, in der die beiden Dichter schrieben, machte einen Unterschied in der Darstellungsweise notwendig.

3. Der Zweck, den die Dichter verfolgten, war verschieden: Perrault wollte ein in sich abgerundetes Kunstwerk schaffen, Tieck durch eine satirische Posse belustigen.

Diese Unterschiede sind zugleich grundlegend für die Behandlung der übrigen Märchenstoffe, wo dieselben Punkte im einzelnen mehr oder weniger stark hervortreten.

---

mit dem Namen des Akteurs anreden (vgl. die dänische Schaubühne). — Auch in Prinzessin Blandina von E. T. A. Hoffmann, der unter Tiecks Einfluß stand, ermahnen sich die Schauspieler, sich nicht merken zu lassen, daß sie täuschen wollen (vgl. Ellinger).

Das Verhältnis des gestiefelten Katers zu Gozzis Posse.

Wie Gozzi es in seinem possenhaften Lustspiel, die „Liebe zu den drei Pomeranzen“ getan hatte, so ließ auch Tieck seiner satirischen Laune die Zügel schießen, als er seine Posse „der gestiefelte Kater“ schrieb. Seine Anlehnung deutet er durch den Untertitel an: Aus dem Italienischen, Bergamo 1797[1]).

Bei Gozzi kommt keine Szene vor, die nicht die Märchenhandlung weiterführt. Bei Tieck haben Prolog, Zwischenakte und Epilog garnichts mit dem Märchen zu tun. Diese Bestandteile des Stückes sind Jonson nachgeahmt, weshalb ich auf Stangers Ausführungen verweisen kann. Am meisten erinnert an Gozzis Posse die Figur des Königs; in vortrefflicher Weise wird er als Märchenfigur dargestellt. Er pocht auf seine unbegrenzte Macht, indem er in kindischer, ungezogener Weise mit seinem Szepter um sich schlägt und Weinanfälle und Zornesausbrüche bekommt, sobald seine Laune nicht befriedigt wird[2]). Ungezwungen fließt in der Darstellung dieser Figur die Satire, die nur etwas zu stark durch das Dazwischentreten der mitspielenden Zuschauer[3]) betont wird. Durch sein erstes Auftreten mit seiner Tochter

---

[1]) Wenn er später, wie Zelak anführt, behauptet, auch hierin sei er in der Ironie von Shakespeare beeinflußt, so halte ich dies für eine Selbsttäuschung. — (Unter Gozzis Masken war stets ein Bergamasker.)

[2]) Steiner nennt diese Hofsatire eine „recht ergötzliche Waghalsigkeit“ und weist besonders auf die Schilderung des beschränkten und gefräßigen Königs (Ludwig Tieck und die Volksbücher, S. 22).

[3]) Die Idee an und für sich, uns während des Stückes gleichzeitig auch mit seinem Publikum bekannt zu machen, rühmt Berend als recht geistvoll.

wird das Familienstück parodiert (I, 2). — Sodann zeigt er sich als lächerlicher König und Staatsmann (II, 3). — In der folgenden Szene sehen wir, wie Liebe zur Wissenschaft mit lächerlicher Unwissenheit gepaart sein kann. — Eins aber vermissen wir: weder der Kater noch Gottlieb treten in diesen Szenen hervor. Die Satire wird zwar einer Märchenfigur übertragen, aber nicht mit der Märchenhandlung verflochten.

Hören wir hingegen, wie Gozzi seine Parodie auffaßt: er gibt den Feen, die eine wichtige Rolle in seiner Märchenhandlung spielen, die Sprache, die Chiari, den Dichter, den er lächerlich machen will, charakterisiert; als Morgana am Schluß des ersten Aktes einen furchtbaren Fluch auszusprechen hat, zeigt sich Gozzis Künstlerschaft in der Parodie: „. . . Wie gegen Wind und Welle das Seil den Kahn zerreißt, so reiße meine Verwünschung Dich an der Nase. Unselige Verwünschung! Stirb, sie nur anzuhören, wie ein vierfüßig Tier im Meer, ein Fisch im Gras. Den schwarzen Pluto beschwör' ich und den hochschwingichten[1]) Pindar . . . etc." Eine ebenso charakteristische und wirkungsvolle Stelle drückt am Schlusse des II. Aktes die Verzweiflung Creontas aus: „. . . O blitzender Zeus, donnre vom Himmel, zerschmettre mich von der Hirnschale bis auf die Fußsohlen herab. Wer steht mir bei, ihr Geister der Hölle, wer reißt mich aus der Welt? Willkommen, wohltätiger Blitz, mein Untergang und mein Trost!" (Im Italienischen in martellianischen Versen.) Es war ganz das Pathos Chiari's,

---

[1]) Übers. von Werthes. — Dieser wird von sämtlichen Bearbeitern fast ausschließlich benutzt. Von 1778—81 war Gozzi-Werthes sehr in Mode; aber durch Tieck wurde er zum zweitenmal aktuell.

mit dem dieser seinen Beifall erzielte, und Gozzi durfte wohl lächeln, wenn das Publikum auch hier applaudierte, ohne den Spott zu bemerken.

Er hält sich genau an den Inhalt des Märchens, was oft recht wirkungsvoll, niemals sentimental ist. Ich erinnere an Creonta im II. Akt: „Oh! Bäckerin, Bäckerin, gib meinen Schimpf nicht zu . . .“ — „O Strick, o Strick, häng sie auf!“ — „Du meine treue Wache, mein Hund, zerfleisch mir diese Verworfenen.“ — „Pforte von Eisen, verschließ Dich, zermalme die schändlichen Räuber. — Wie Gozzi dramatisch wirkende Stellen genau dem Märchen entlehnte, so tat es auch Tieck, indem er beispielsweise den Kater mehrfach seine Drohungen wiederholen ließ[1]).

Gozzi läßt unvermerkt die Anspielungen in seine Märchen einfließen: in dem „Ezelin“ von Chiari hat der Held innerhalb derselben Szene 30 Meilen zurückgelegt; der Prinz durcheilt auf seiner Reise zu den Pomeranzen die weit größere Strecke von 2000 Meilen. — Tieck hat diese Stelle als übliche märchenhafte Übertreibung angesehen. So heißt es bei ihm, daß schon über tausend Freier von der Prinzessin abgewiesen wurden.

Tieck hat von Gozzi gelernt im Aktschluß seine Parodie gipfeln zu lassen, aber während wir bei Gozzi am Schluß des ersten und zweiten Aktes in Stil, Versmaß und Ausdrucksweise durch Morgana und Creonta das höchste Pathos des Chiari vernehmen, obwohl inhaltlich nichts anderes geschieht, als im Märchen nötig ist, enden bei Tieck zweiter und dritter Akt einfach mit einer wortgetreuen Darstellung aus der Zauberflöte[2]),

[1]) Vgl. später im Blaubart die Turmszene.

[2]) Ebenso improvisierend und zwar ohne satirische Absicht endet Holberg sein Lustspiel: zwei Händler nehmen dem Schauspieler das von ihnen geliehene Kostüm weg.

womit er das Ballet der heroischen Oper parodieren will[1]). Das erste Mal entschuldigt er sich sehr geschickt, daß versehentlich Kulissen, die gar nicht zum Stücke gehören, auf die Bühne gekommen sind; aber weil sie gut gefielen, will er sie später wieder bringen lassen.

Das Publikum, das dazu Beifall klatscht, sitzt nicht wie bei Gozzi im Parterre, sondern auf der Bühne[2]). Die Anspielungen, die wir im Verlauf seiner Unterhaltung vernehmen, bestehen fast nur im Anführen von Namen, die in gar keinem Zusammenhange zum Stücke stehen. Ein Umstand mag ihn dazu verleitet haben: Tieck fand nicht den Wortlaut, sondern nur Gozzis getreue Inhaltsangabe und die Ausführung einzelner Szenen seines Vorbildes vor, denn die comedia dell' arte zeichnete sich dadurch aus, daß die Schauspieler die Ausführung der angedeuteten Szenen zu improvisieren hatten. Gozzi versieht nun seine Niederschrift mit deutlichen Erläuterungen der Anspielungen Diese Art benutzte nun Tieck für die tatsächliche Darstellung, so daß es fast nur auf ein Zitieren damaliger Neuerscheinungen hinausläuft[3]);

[1]) Benz hält diese Parodie für ungerechtfertigt; er lobt bei Schikaneder den „echten, volkstümlichen Humor", „den geheimnisvollen, ernsthaften Hintergrund", „das Einswerden von Aufklärung und Romantik".

[2]) Die Idee, die Personen des Vorspiels als Zuschauer des eigentlichen Stückes zu benutzen, ist der Widerspenstigen Zähmung entnommen, wie dort wird im Epilog um Nachsicht für die Vorstellung gebeten; bei Gozzi geschieht es durch einen Schauspieler. — Auch Cervantes macht im „wundertätigen Puppenspiel" die Zuschauer einer allerdings imaginären Aufführung lächerlich. Für die Bühne auf der Bühne gibt Tieck als direkte Vorbilder: Holbergs in Melampe und Ulysses; Fletcher und Ben Jonson an (vgl. Schr. 1828, Einl. S. VIII).

[3]) Ich will hier eine Anzahl solcher Zitate von Namen und Werken mit der Seitenzahl, wie sie sich bei Klee finden, angeben,

er gibt sich nicht einmal die Mühe, diese in witzige Form zu kleiden. Diese abgeschmackte Art von Aufzählungen spielt sich fast sämtlich innerhalb 20 Seiten und zwar im ersten Akte ab[1]). Tieck wurde erst allmählich der Satire Herr und, nachdem er das Stück in wenigen Stunden hingeworfen hatte, nahm er sich nicht die Mühe, die Schwächen auszumerzen. Für diese minderwertige Art von Satire finde ich bei Gozzi keine Belege; immerhin ist es denkbar, daß die improvisierenden Schauspieler gelegentlich ebenso linkisch vorgehen[2]).

Tieck benutzte zuweilen die dem Gozzischen Stück entsprechenden Personen zu ähnlicher Persiflage wie dieser es tat: bei beiden Dichtern ist die Prinzessin literarisch gebildet. So äußert Clarisse im I. Akt, wenn sie zur Herrschaft gelange, wolle sie tragische Schauspiele geben, bei denen der Held aus dem Fenster fällt, ohne sich den Hals zu brechen; damit wird Chiari ein Hieb

---

da dieser den zugehörigen Kommentar liefert: „Neue Arkadier" S. 109, „Familien-Gemälde" S. 110, „Barbebleue" S. 111 (Rotkäppchen und Däumchen, erst in seiner Ausgabe von 1811), „Der Papagei von Kotzebue" S. 115, „Clotilde" S. 121, „Nachtgedanken" S. 122, „Mondscheins-Naturszenen" S. 123, „Geistergeschichte", „Deserteur" und „Kindesliebe" S. 127, „Im Kotzebue die Mohren" S. 128. — Vgl. S. 5 Anm. 1.

[1]) In den weiteren Akten wird noch u. a. zitiert: „Der Theaterkalender" (Reichardt), „Allzu scharf macht schartig" (Iffland), „Die Xenien".

[2]) Nicht unerwähnt bleibe die völlig abweichende Kritik Berends über den gest. Kater, die er in der Goldn. Klassiker-Ausgabe gibt; nach seiner Meinung wird „alles hier zum Symbol, ganz unbewußt ergibt sich oft ein philosophischer Tiefsinn, auf den der Dichter garnicht ausgegangen war". (Beweisstellen werden nicht gebracht!)

versetzt. Auch äußert sie, daß martellianische Verse und Opium gleich tödliche Gifte seien.

Tiecks Prinzessin versucht sich selbst in allen Dichtungsgattungen; sie hat Nachtgedanken geschrieben und plant ein Drama mit einem Doppeltitel.

Auch zwischen den Herrschern sind Parallelen zu ziehen; wenn der König bei Gozzi in Chiaris Manier über die Respektlosigkeit gegen den eigenen Vater schilt, so werden wir daran durch Tiecks König und sein Verhältnis zu seiner Tochter gemahnt[1]). Bei Gozzi äußert er einmal, daß sich alles wie in den neuen Stücken um einen Strohhalm drehe, — bei Tieck fällt er aus der Rolle und wundert sich, daß der fremde Prinz seine Sprache rede, beruhigt sich aber mit den Worten: „Ja freilich den Damen und den Dramen tut man manches zu Gefallen.“ In der Schilderung des Hofes lehnt sich Tieck in seiner Fortsetzung in weit größerem Maße an Gozzi an, weshalb erst dort davon zu reden sein wird.

Gozzi benutzt die Charaktere und Handlungen des Stückes für seine Parodie, geht also allegorisch vor: Morgana-Chiari wird als Königin der Hypochondrie dargestellt. Truffaldin verkörpert die unstudierte italienische Komödie. Er rettet Tartaglia, die Verkörperung des venezianischen Volkes, vor dem sicheren Tode, der ihm durch martellianische Verse, die er eingenommen hat, droht. — Tieck parodiert durch Anspielungen, die in die Unterhaltung einfließen.

Wenn er die Vorliebe für die Nachahmung durch die Kritik eines Zuschauers geißelt, heißt es: „. . . ein

---

[1]) Köster (S. 224) weist ferner auf die Parallele zwischen diesen beiden Personen zu Turandot, der ehescheuen Prinzessin, und Altoum, dem weinerlichen Vater.

großer Mann der Dichter, — hat die Zauberflöte gut nachgeahmt.“ Ein anderes Mal (Klee S. 155) sagt die Prinzessin: „Lebe wohl, guter, unschuldiger Landmann“, und darauf der Wirt: „. . . unschuldiger Landmann! Wollte Gott, ich wäre nichts schuldig! Das machen die neuen empfindsamen Schilderungen vom Landleben.“ — Er spielt auf Uz, Götz, Gessner etc. an. Recht possierlich ist Hinzes Humanität, wenn er (Klee S. 134) sagt: „Ist es nicht die Pflicht des Edlen, sich und seine Neigungen dem Glück seiner Mitgeschöpfe aufzuopfern? Dies ist die Ursach', warum wir leben, und wer das nicht kann, — o ihm wäre besser, daß er nie geboren wäre.“ — Der König (Klee S. 135) parodiert die Popular-Philosophie mit dem trivialen: „Fröhlichkeit macht nach der Beobachtung aller Philosophen den Menschen gut, dahingegen die Melancholie deswegen für ein Laster zu achten ist, weil sie alle Laster befördert“. Zu diesem Stil der Satire gehört es auch, wenn sich Tieck der Schlagwörter der Aufklärer, die er geißeln will, bedient, als da sind: „Bildung“, „vernünftig“, „Geschmack“, „gesunder Menschenverstand“ etc., oder wenn er bekannte Zitate, z. B. aus den Räubern (IV, 15) und Don Carlos (II, 2) (Klee S. 141) und (III, 9) (Klee S. 142) oft leicht variiert anführt. — Iffflands und Kotzebues falsche Sentimentalität trifft er in den Gesprächen der Liebenden, die unvermittelt in das Stück eingeschoben sind, aber verfehlt ist es, daß sie durch Goethes Abendlied, das Hinze (Klee S. 132) singt, eingeleitet werden. So mischt Tieck das Spottwürdige mit dem Würdigen, um sich keine Pointe entgehen zu lassen, während Gozzi sich stets zu beschränken weiß.

Der tollste und hübscheste Einfall ist der, daß als Gegenstand für die gelehrte Disputation, an der Hinze

teilnimmt, das Stück „Der gestiefelte Kater“ kritisiert wird; Hofgelehrter und Hofnarr streiten darüber. Die „Zuschauer“ wissen sich in dem Stück nicht zurecht zu finden und verlieren gänzlich den Kopf.

Sehr glücklich sind hier Hofgelehrter und Hofnarr zusammengestellt, die beide nur dem König die Zeit vertreiben sollen; dennoch ist Gozzi geschickter, wenn er im III. Akt die beiden Hauptheldeu des Stückes, Celio und Morgana, d. h. Goldoni und Chiari, seine persönlichen Gegner einander gegenüberstellt, damit sie sich in martellianischen Versen bekämpfen, die ihre Ausdrucksweise parodieren. Dies ist die künstlerisch höchste Art der Persiflage und ihr Vorbild schon bei Aristophanes in den „Fröschen“ zu finden[1]).

Mit der Einführung des Hanswurstes in sein Stück macht Tieck gegen Gottsched Front und nimmt ihn, der sich (Klee S. 138) über seine Verbannung aus Deutschland beklagt, in Schutz. Seine Daseinsberechtigung beweist Tieck im dritten Akt durch eine List. Als es im Stück zu bunt geworden ist, zeigt sich Hanswurst und schilt über den Dichter unter Zustimmung des Publikums. Dieser Beifall, versichert er nun, sei ein Beweis, daß er dem Geschmack der Zuschauer entspräche. Was für Deutschland der Hanswurst war, das waren in Italien die vier typischen Masken, die zu Gozzis Zeit von der Bühne verschwinden sollten. Er trat für sie ein, ohne es hervorzuheben, einfach dadurch, daß er sie

[1]) Diese sind darum ein bleibendes Eigentum aller Zeiten geworden, weil die Helden ihrer Parodie von welthistorischen Einfluß waren, weil heiliger Ernst den Spott durchdringt. — Beides fehlt Tieck. — Sehr feine Bemerkungen über den Unterschied der Tieckschen und der Aristophanischen Komödie macht Heine in seiner romantischen Schule.

in jedem Stücke auftreten ließ. Sie führten immer dieselben Namen: Tartaglia, Truffaldin, Brigella und Pantalon. Pantalon[1]) war der Vertreter des venezianischen Bürgers[2]); der Name (Löwenpflanzer) stammt daher, daß die Löwen von St. Marcus in jede eroberte Kolonie gebracht wurden. Die vier Masken waren in jedem Stück, an dem sie tätigen Anteil nahmen, Vertreter der komischen Figuren, aber in ganz verschiedenen Rollen. Auch hier verstand also Gozzi organisch einzuordnen, wo Tieck eine Figur schuf, die ohne Schaden für das Stück hätte fortfallen können.

Gozzi wahrt auch insofern den volkstümlichen Charakter, als er eine derbe Sprache führte, während bei Tieck ein wohlanständiger Ton stets gewahrt wird. Gozzi erzählt selbst, daß der erste Akt, in dem die Volksbelustigungen den Prinzen erheitern sollen, die „gemeinsten und pöbelhaftesten Possen" enthält; „außerordentliche Bettelhaftigkeit, Schmutz und Unanständigkeit machten diese Parodie aus". Vielleicht wirkt deshalb bei Tieck eine Posse nicht mehr als stilgerecht, weil sie mit zuviel modernem Witz überfeinert ist, ohne sich über diese niedrigste der dramatischen Gattungsarten emporzuheben[3]). Gozzi sucht auch innerlich konsequent zu bleiben; er tadelt scharf seinen eigenen

---

[1]) Vgl. Musset.

[2]) Aus Patriotismus stellt er in ihm meist den treuen Minister dar, während in den übrigen die Korruption seiner Zeit dargestellt wird.

[3]) Er übersieht, daß bei uns das Märchen etwas anderes bedeutet als im Italienischen, wo es von jeher zu groteskem Scherz ausgebeutet wurde, während es bei uns Tradition des Ehrwürdigsten ist; deshalb bedeutet die polemisch-komische Tendenz im deutschen Märchen eine Geschmacklosigkeit (vgl. Benz).

Kunstfehler; daß Celio (Goldoni) dem Prinzen Tartaglia und Truffaldin, den Vertretern des Volkstümlichen, auf ihrer Fahrt Beistand leistet. Tieck hingegen hält die Inkonsequenz für ein Vorrecht und einen Vorzug der Posse und hebt sie oft besonders hervor.

Kleine Äußerlichkeiten nimmt Tieck zuweilen von Gozzi herüber. Beide Stücke zerfallen in drei Akte; beide haben zwei Gegner zur Zielscheibe ihres Spottes; hier Iffland und Kotzebue, dort Chiari und Goldoni. — Der König erscheint bei beiden als typische Märchenfigur, Gozzi gibt an, daß er als Kartenkönig gekleidet wird; im „Gestiefelten Kater" heißt es am Schluß des ersten Aktes (Klee S. 126): „Unser König geht nie aus, ohne Krone, Mantel und Szepter anzuziehen"[1]). — Schließlich mag noch erwähnt sein, — ohne Jonsons Vorbild zu vergessen — daß Gozzi die Inhaltsangabe seines Stückes mit Seitenbemerkungen über die Art, wie es vom Publikum aufgenommen wurde, versah und dadurch vielleicht Tieck anregte, eben dieses Publikum, das sie beide belachten, auf die Bühne zu bringen. Für den Erfolg war das natürlich von Nachteil, denn dieser konnte überhaupt nur bei denen erwartet werden, die sich über das geschilderte Durchschnittspublikum erhoben[2]).

Greifen wir noch einmal die Hauptpunkte heraus, die hier zum Vergleich herangezogen werden

1. Bei Gozzi ist das Märchen selbst Träger der Satire, — bei Tieck wird sie zwar auch häufig von den

[1]) Klee bemerkt in der Einleitung, S. 106, er sei damit der „Stammvater aller Könige", die im modernen Märchen, z. B. bei Andersen sich mit Krone und Szepter zu Tisch setzen.

[2]) Der gestiefelte Kater wurde erst 1844 mit wenig Erfolg aufgeführt.

eigentlichen Märchenpersonen dargestellt, fällt aber aus dem Rahmen der Märchenhandlung heraus.

2. Beide Dichter benutzen märchenhafte Wiederholungen und Übertreibungen und lassen die Parodie im Aktschluß gipfeln. Tieck benutzt Personen aus dem Märchen, die denen Gozzis entsprechen, zu ähnlicher Persiflage wie sein Vorbild.

3. Gozzi parodiert durch Allegorie, Tieck meist durch Anspielungen in der Unterhaltung.

4. Der Hanswurstiade entsprechen die Masken.

5. Die Sprache ähnelt sich nicht; über Inkonsequenz der Handlung denken beide verschieden.

6. Tieck entlehnt Einzelheiten, beide spotten über das Publikum.

Aus dem Vorangegangenen ist ersichtlich, wie genau Tieck die Gozzische Satire kannte, zugleich aber auch, daß er die Einflüsse auf sich wirken ließ, ohne seine Selbständigkeit damit aufzugeben.

Fortsetzung des gestiefelten Katers.

Tieck begann, noch ehe er den gestiefelten Kater vollendet hatte, bereits mit dem Zerbino, der Fortsetzung, in der er einerseits dieselben Personen auftreten ließ, andererseits die Ideen der Aufklärung, die literarischen und die philosophischen Anspielungen weiter ausbaute. Die Idee, das eine Märchendrama durch ein zweites zu ergänzen, das mit dem ersten nur in äußerlichem und sehr losem Zusammenhange steht, stammt, wie ich später zu beweisen versuchen will, von Gozzi. Hier sei nur der Inhalt erzählt, soweit er in das Märchenhafte fällt und deshalb im Zusammenhang mit Perrault erwähnt zu werden verdient.

Wir überspringen einen Zeitraum von etwa 20 Jahren und sehen Zerbino, den Sohn, der aus der Ehe Gottliebs mit der Prinzessin entsprossen ist, als Helden des Lustspiels. Die Eltern und der Hof huldigen der Aufklärung. Er und sein Großvater halten sich von der neuen Richtung fern[1]). Der alte König gilt deshalb für geistesschwach und wird nicht weiter beachtet, aber der Prinz soll von seiner Krankheit, dem Idealismus, geheilt werden, der schon weitere Kreise zu verseuchen beginnt.

Wie im gestiefelten Kater eine gelehrte Diskussion stattfand, so wird hier im zweiten Akt der Stiftungstag der Akademie gefeiert, die auf Anregung des Katers, nunmehrigen Ministers Hinze von Hinzenfeld, gegründet worden ist. Während der Feier trifft ein Brief des Nachbarkönigs ein, der dem über die Krankheit des Prinzen unglücklichen Hof, den Zauberer Polykomikus zur Heilung empfiehlt. Der Vorschlag wird angenommen.

Im dritten Akt suchen die Gesandten Lysippus und Simonides den Polykomikus auf. Sie finden zunächst seinen Diener Jeremias, der sie irre zu machen sucht, und, wie der Popanz im gestiefelten Kater, allerlei Gestalten annimmt und sie schließlich mit närrischem Lachen bezaubert. — Inzwischen ringt Polykomikus, dessen Name bezeichnend gewählt ist, mit Satan, von dem er sich zu befreien, und den er mit Humanität zu überwältigen gedenkt. Die Gesandten kommen mit ihrem närrischen

---

[1]) Die Idee, einen Hofstaat zu schildern, der die Aufklärung einführt, benutzt Hoffmann in „Klein Zaches“ (vgl. Ellinger). Die Gegenüberstellung der empfindenden, phantasievollen Menschen und der nüchternen Philister geschieht bei Hoffmann im „Goldenen Topf“, in „Nußknacker und Mausekönig“ und im „Fremden Kind“ (s. o.).

Gelächter und ihrem Gesuch zu ihm. Er fühlt, daß er seinen schwerwiegenden Einfluß zu lange der Welt entzogen hat, und kehrt dahin zurück, wo man nach ihm verlangt. Am Hof wird ihm zugejubelt, sein Verstand gerühmt. Wir werden an den Eulenspiegel-Schwank erinnert, in dem der Schalk vorgibt ein Bild zu malen, das nur die erkennen können, die noch nie gelogen haben, und das nun alle bewundern, obwohl es garnicht existiert. Wie dort ein Hoffräulein den Mut hat, so spricht hier Zerbino das einzig wahre Wort: Er halte Polykomikus für einen Esel, man solle ihm Heu vorwerfen. Daran erkennt der Zauberer die Krankheit des Prinzen, über den er eine Formel des Inhaltes ausspricht: Er möge von der Klugheit lassen und sich nach der Mehrheit richten. Dann behauptet er ihn in „einen hoffnungsvollen jungen Mann“ verwandelt zu haben, der nur noch reisen muß, um guten Geschmack zu bekommen. Der alte König sucht die Wirkung der Formel durch einen verständigen Segen, der an den des Polonius in Hamlet erinnert, zu schwächen.

Im vierten Akt des langatmigen Stückes sehen wir endlich Zerbino auf der Reise[1]) nach dem guten Geschmack; er ist von Nestor, seinem Diener, und Stallmeister, seinem Hunde, begleitet. Dieser soll wohl eine Parallelfigur zum Kater im ersten Stücke sein; er ist aber recht abgeschwächt, denn er nimmt keinen tätigen Anteil an der Entwicklung der Handlung. In humaner Absicht wollen die Beiden ihn wie ein vernünftiges Wesen behandeln und machen ihm den Strick los. Die Folge davon ist, daß er entflieht. Zerbino gelangt auf seiner

[1]) Auch im Ulyssus von Ithaka beginnt die Reise erst im 4. Akt, auch hier bekämpft der Aufklärer die Helden.

Fahrt nach der Mühle des guten Geschmackes[1]). Zerbino fühlt, daß ihn die Mühle nicht heilt, und geht. — Inzwischen treffen wir Stallmeister in einem Wirtshaus, wo er in der Zeitung liest, daß man nach ihm, dem entlaufenen Hunde, suche. Für den Wirt hat er so wenig Menschenähnliches an sich, wie der Kater damals bei Hofe, da er für einen Jäger angesehen wurde, und er ist kühn genug zu behaupten, daß er aus Not als Hund gedient habe. Er kommt im fünften Akt zu Jeremias, der inzwischen ein Volksverbesserer durch das Theater geworden ist, und will sich an dessen Werken über Kindererziehung beteiligen. Dabei erfahren wir, daß er eine alte Hundeangewohnheit beibehalten hat und die Zunge heraussteckt, wenn er sich echauffiert — genau so wie die Katze das Spinnen nicht lassen kann.

Auch Nestor begleiten wir auf seinen Irrfahrten. Er hat weder den Prinzen noch den Hund gefunden und beklagt sich, daß er sich schon viele Stiefel abgelaufen habe, — wie damals der Kater, daß er schon Blasen unter den Füßen habe. Er meidet das Idyllische, Unwahrscheinliche, Phantastische und wundert sich, daß er den guten Geschmack nicht findet. Er gerät in den Garten der Poesie, wo die Blumen übergroß sind, und der Wald und die Blumen singen, und er fürchtet für seinen Verstand Er bemerkt, daß der Wald Toleranz predige, die Rose unmoralisch sei, und die Tulpe den Freigeist spiele. Das sei wie in einem Narrenhause und

[1]) Tieck schwebte wahrscheinlich bei dem Bild mit der Mühle der Name der sprachreinigenden Academia della crusca vor. Wird hier die Sprache von den Fremdwörtern wie das Mehl von der Kleie gesäubert, so werden dort die großen Gefühle, Liebe, Wehmut, Aufopferung, Bürgertum klein gemahlen; große Dichter und große Taten werden verkleinert.

zeuge von keinem Geschmack. Das Unnatürlichste aber sei, daß er keine Raupen bemerke. Tieck, der gern bestimmte Ideen mehrfach benutzte, hat den König im gestiefelten Kater (Klee S. 155) sich über die Raupen beklagen lassen, worauf ihn die Prinzessin belehrt hat: „Das macht es ist eine Natur, die noch nicht idealisiert ist, die Phantasie muß sie erst veredeln[1]." Die großen Dichter treten auf; an allen setzt er etwas aus, nur Sophokles als Vertreter der antiken Kunst und ihren Regeln läßt er gelten, doch dieser schickt ihn entrüstet mit den Worten fort: „Der Irdische soll Irdisches genießen." Er wird deshalb in ein Zimmer geführt, wo Möbel und Geräte[2] ihre Nützlichkeit preisen, und wo er gespeist wird.

Zerbino ist nicht ganz so unempfänglich für das Schöne geworden, er befindet sich im Gebirge und die Natur überwältigt ihn[3], aber Quellen, Bergstrom, und Sturm vermögen nur sich ihm zu offenbaren, um ihn niederzuschmettern. Shakespeare erscheint und beweist, daß er die Wucht der Natur ertragen kann, und daß er gerade dadurch die wahre Kunst besitzt. Er schickt Zerbino, der ihn noch nicht begreift, auf den graden Weg. Auf diesem finden sich Zerbino und sein Diener

[1]) Dort spottet Tieck über die Menschen, die eine veredelte Natur wünschen, — hier über die nüchternen, die eine veredelte Natur nicht begreifen.

[2]) Vgl. Stanger: Ben Jonson und Tieck. St. V. L. G. Er weist auf Every Man out of his humour, wo die Weinkrüge im 5. Akt sprechen.

[3]) Das Schaudern vor der Natur schildert Tieck auch in anderen Werken, das Reh, die Freunde, der Runenberg, der blonde Ekbert.)

wieder, während Stallmeister den Weg zum Hof gefunden hat und dort auf Empfehlung des Polykomikus als Aufklärer wirkt.

Der sechste und letzte Akt drängt nun, gewaltsam alle Regeln der Konsequenz mißachtend, zum Schluß. Der Prinz verzweifelt daran, den guten Geschmack zu finden, und dreht das Stück rückwärts, um es zu vernichten; aber Verfasser, Setzer und Kritiker[1]) kämpfen dagegen, und der Leser vor allem will den Schluß wissen, und so kann auch der Held den Fortgang nicht hindern. — Polykomikus, Jeremias und der Satan verbünden sich miteinander, um zu rezensieren und das Volk aufzuklären und zu beraten. Der Hof wird noch einmal vorgeführt: Gottlieb predigt Milde — ohne danach zu handeln —, Denkfreiheit und verbietet, daß man von der Elektrizität der Katzen spricht, um „Personalsatire“ zu vermeiden. Ebensowenig darf man Stallmeister für einen Hund halten. Wir werden an Holbergs „Niels Klimms unterirdische Reise“ erinnert, die wieder von Swifts „Gulliver“ beeinflußt war, wo u. a. gefordert wurde, daß man den viereckigen Tisch im Sonnentempel für länglich halte und dies beeide. Wie hier am Hof Philosophie das Hauptthema ist (vgl. Akt 1), so auch bei Holberg, wo es heißt, daß von Gott 230 Meinungen herrschen, von der Seele 396. — In die aufgeklärte Gesellschaft kommt die Nachricht, daß der Prinz heimkehrt. Mit Jubel wird er begrüßt, aber da er in dem Gelehrten Stallmeister, seinen Hund, erkennt, muß er mit seinem Diener ins Gefängnis wandern. Der alte König, dessen Lieblingsbeschäftigung das Spielen

[1]) Auch im gest. Kater mischen sich Dichter, Maschinist und Kunstkritiker in die Handlung; dasselbe finden wir in Tiecks „Verkehrter Welt“. — Die Idee stammt von Jonson. — E. T. A. Hoffmann ahmt Tieck darin in Prinzessin Blandina nach (vgl. Ellinger).

mit Bleisoldaten ist, und der den Wunsch hegt, die Züge seines Lieblingssoldaten im Leben wiederzutreffen, findet seine Sehnsucht durch das Auftreten einer Persönlichkeit erfüllt, die uns ebenfalls schon aus dem gestiefelten Kater bekannt ist: Nathanael von Malsinki, der einstige Freier der Prinzessin und jetzigen Königin. — Die Schlußszene vereinigt alle Hauptpersonen auf der Bühne: Die beiden Übeltäter sind nach vierwöchentlicher Haft bekehrt entlassen. Nun ist der Tag, an dem Zerbino gekrönt wird, — just wie Gottlieb am Schluß des gestiefelten Katers zur Regierung gelangte. Suchte dort Tieck als letzten Trumpf auf die Revolution anzuspielen, so läßt er hier zur Feier des Tages eine Freimaurerloge gründen, in der Hanswurst Meister vom Stuhle wird.

Soweit der Inhalt der Szenen, die das Märchen betreffen, wenn überhaupt noch von einem solchen die Rede sein kann. Wir sehen, daß keine anderen Beziehungen zu Perrault vorhanden sind, als solche, die indirekt über den gestiefelten Kater gehen. Der naive Märchenton wird an keiner Stelle mehr gewahrt. Der Grundgedanke ist unkindlich und unvolkstümlich, nichts anderes als was der Titel besagt: Die Reise nach dem guten Geschmack. Sprache und Stil erinnern nicht an Perrault, und keine moralische Strophe beschließt das Ganze. Wir vermissen hier die bei dem französischen Dichter vollendete, künstlerische Komposition. — Doch haben wir gefunden, daß der Zerbino soviel dem dramatisierten gestiefelten Kater verdankt, daß er trotz des inneren losen Zusammenhanges als Fortsetzung aufgefaßt werden kann. Viele Personen sind dieselben, die Satire gegen die Aufklärung beherrscht das Stück. Die freiwilligen Verwandlungen zauberkräftiger Personen ähneln

einander. An Stelle eines Katers tritt ein Hund[1]), statt der einen Wanderung des Katers, der der Kutsche vorausläuft, verfolgen wir hier drei große Reisen. Einige Anspielungen und Gedanken werden in beiden Stücken verwandt. Alles ist viel breiter behandelt, was dem Werke nicht zum Vorteil gereicht. Das erste Stück konnte noch mit Personenverzeichnis versehen werden, im Zerbino verzichtet Tieck darauf. Hier reihen sich nicht nur an den Märchenstoff die satirischen Szenen, die ich behandle; es wird noch ein zweites, von dem ersten gänzlich unabhängiges Stück sentimentalen, idyllischen Charakters eingeflochten. Diese romanhafte, höchst undramatische Liebesgeschichte, geht nach Haym auf den Sommernachtstraum, nach Stanger auf die Maskendichtungen Jonsons zurück und bildet ein Gegenspiel zu dem aufklärerischen Tun der übrigen, steht aber damit in keinem organischen Zusammenhang. Es handelt sich um die Irrfahrten zweier Liebenden[2]), die von ihren Bräuten getrennt wurden und sie schließlich wiederfinden. Der in der Einsamkeit von beiden um Rat befragte Waldbruder stellt sich als Vater des einen zuletzt heraus. Die Sprache ist edel, voll poetischer Reize, sie ist meistens in fünffüßigen Jamben gehalten. An einigen Stellen wird gewaltsam an die Haupthandlung angeknüpft: So muß der Waldbruder im zweiten Akt dem Bauern den Weg nach der Hauptstadt zeigen, der den Brief des Nachbarkönigs zu überbringen hat. Im dritten und vierten Akt spüren wir in der

[1]) Hund und Katze treten auch schon bei Jonson auf, reden aber noch nicht. — Katzen gewinnen besondere Bedeutung für die Literatur durch den Katzenkrieg von Lope de Vega.

[2]) Ihre Namen Helicanus und Cleon sind aus dem Perikles von Shakespeare übernommen.

Nebenhandlung den aufklärerischen Hauch des Hauptthemas: Dorus, der Vater der liebenden Lila[1]), gerät in eine allegorische Schmiede, wo seine Feldgeräte zusammengeschweißt werden, da sie doch nur allegorisch zu betrachten, nicht zu benutzen seien; dort wird mit den Worten gespielt; er hört, „man solle vor die rechte Schmiede gehen", „das Feld der Wissenschaft umpflügen", „nach der Wahrheit graben" und Dorus, der schlicht empfindende Bauer entfernt sich, um nicht närrisch zu werden. — Bald darauf trifft Cleon den Zerbino auf seiner Reise. Sie stimmen ein Duett zusammen über ihr Unglück an, jener, daß er seine Lila, dieser, daß er den guten Geschmack nicht finden kann. Im sechsten Akt ist insofern ein Zusammenhang mit der Handlung des Zerbino, als dieser das Stück rückwärts dreht und sich unter denen, die die vorangegangene Szene nochmals spielen müssen und sich deshalb zu ihm in Widerstand setzen, auch der Waldbruder und Helikanus befinden. Zuletzt ziehen die Personen aus dem dramatischen Idyll auch in die Hauptstadt, wo schon die Tribünen errichtet sind, um der Krönung des Zerbino beizuwohnen. — Die Nebenhandlung wird dadurch breit gezogen, daß die vier Liebenden in Charakter und Schicksal einander gegenübergestellt werden. Sie teilen sich ihre Gefühle durch vielfach eingelegte Lieder und Betrachtungen mit. Helikanus besingt seinen Liebesschmerz, seine Kindheit, der Waldbruder die Einsamkeit, die Natur und den Frieden. Noch einmal finden wir hier das seit der Renaissance so gepflegte Schäfer-Idyll, das im wesentlichen mit Geßner

---

[2]) Das Verhältnis von Vater und Tochter, Doris und Lila, entspricht dem von Pantalon und Sarke in Gozzis „Zeim". Vgl. Köster S. 224.

seinen Abschluß fand; wegen seiner dramatischen Form klingt es am meisten an Gellerts Schäferspiel „Das Band“ an[1]).

Ein bisher noch unberücksichtigt gelassener Bestandteil des Werkes ist der Prolog. Er tritt in Gestalt eines Jägers auf, der uns bittet, die beflügelte Phantasie zu erdulden. Vor dem zweiten Akt kündigt er an, daß er uns zu dem Hof zurückführe, im dritten Akt erklärt er, daß er eigentlich auch Epilogus sei, aber nicht zum Stücke gehöre, sondern zur Strafe dafür, daß ihm eine Aufführung einst nicht gefiel, zu diesem Amt verdammt sei. Im vierten Akt übt er Kritik über das Stück wie die Zuschauer im „Gestiefelten Kater“, — er sagt, daß hier, „wie in jedem schlechten Buch“ jetzt „der Teufel eine Rolle spiele“. Vor dem fünften Akt bittet der Jäger die Poesie, ihr dienen zu dürfen; vor dem sechsten kündigt er den letzten Akt an, und zum Schluß meldet er, daß er als Epilog die Jagd beschließe. Wie alle im „Zerbino“ ist auch der Jäger recht redselig. Er ergeht sich bald gereimt, bald ungereimt in Bildern aus der Jagd, besingt die Schönheit der Welt und flicht manches schöne Gedicht ein, das nichts mit dem Stücke zu tun hat. — Die Idee, einen Prolog zu schreiben, verdankt Tieck — nach Stanger — dem Engländer Ben Jonson[2]), der in

---

[1]) Goethes „Laune des Verliebten“, auch ein dramatisches Schäferspiel, wurde erst 1806 veröffentlicht, wirkte also nicht auf Tieck ein.

[2]) Zelak nimmt den Einfluß für Shakespeare in Anspruch und weist auf Heinrich VIII., wo ebenfalls ein Epilog ist, auf Troilus und Cressida, Romeo und Julia. — In Heinrich V. ist der Prolog. als Chorus, in Perikles ist es Gower. — Der Einfluß wird also von beiden Dichtern herrühren. Die beiden Kritiker führten um dieselbe Zeit Nachweise, wußten also voneinander nichts.

den Jahren 1793—1801 ihn stark beeinflußte. Gern benutzte er auch dessen Methode, ein Theater im Theater zu errichten, die im „Gestiefelten Kater“ ein wichtiges Moment ist, aber auch im „Zerbino“ zur Anwendung kommt, als Jeremias in der Wüste dem Volke Theaterstücke aufführte, um es zu bessern. In diesem Punkte beeinflußte ihn allerdings auch Shakespeare (Hamlet, Sommernachtstraum) und vielleicht auch Goethe.

Damit haben wir auch auf die Teile des Stückes hingewiesen, die dem Hauptthema lose angehängt sind. Indem wir die Beziehungen des Zerbino zum Gestiefelten Kater und des Gegenspiels zur Haupthandlung feststellten, fanden wir, daß nirgends eine innere Berührung zu Perraults Märchen vorhanden ist, daß sich also Tieck völlig von ihm losgesagt hat. — Unerörtert ließ ich die satirische Behandlung unter Einwirkung Gozzis, zu der er die erste Anregung vielleicht auch durch Jonson erhielt, und der ich ein eigenes Kapitel widme.

Der Zerbino und die Gozzischen Stücke.

Die Ursache, weshalb ich den gestiefelten Kater zum Ausgangspunkt und zur Grundlage für meinen Vergleich mit Gozzi machte, war eine zweifache. Wir gelangen auf diesem Wege zum Zerbino, dem Stück, das Gozzi und zwar der „Liebe zu den drei Pomeranzen“ am meisten verdankt. Zweitens will ich versuchen, an Beispielen zu zeigen, wie ähnlich beide Dichter ihre Fortsetzung an die ursprünglichen Stücke angliedern. Zu diesem Zweck muß ich den Inhalt der beiden Gozzischen Stücke angeben.

Die Liebe zu den drei Pomeranzen.

Ein Prinz, Tartaglia, beunruhigt durch seine Erkrankung an Hypochondrie den Hof. Wir sehen ihn in seinem elenden Zustand

auf der Bühne; er wirkt ungemein komisch[1]). Keine Volksbelustigungen vermögen ihn zu erheitern. Wohl aber gelingt es, dem Spaßmacher Truffaldin, die übel wollende Fee Morgana derartig zum Lachen zu bringen, daß sie umfällt, und ihre komische Lage beschwört bei dem Prinzen ein heilsames Gelächter herauf. Gekränkt verflucht ihn die Fee, er möge in Liebe zu den drei Pomeranzen entbrennen und nicht eher ruhen, als bis er ausgezogen sei und sie erobert habe.

Im II. Akte treffen wir ihn, von Truffaldin begleitet, auf der Reise. Mit Hilfe des Zauberers Celio und Wind blasender Teufel gelangt er in Creontas Reich und löst dort die Aufgaben, die eine Bäckerin, ein Strick, ein Hund und eine Pforte an ihn stellen. Darauf gestatten dieselben den Raub der Pomeranzen[2]). Als sie den Garten verlassen haben, erhebt Creonta eine verzweifelte Klage und bricht schließlich, von einem Blitz vernichtet, zusammen.

Wir kommen zum letzten Akt: Dummheit und Gier des Bedienten rauben zwei von den jungen Mädchen, die in die Pomeranzen verzaubert sind, das Leben. Der Prinz rettet die dritte und will sie als Braut heimführen. Aber Morgana rächt sich noch einmal; sie verwandelt die Prinzessin mittels einer Nadel in eine Taube und läßt ihre Dienerin, die Mohrin Smeraldina, als Braut heimholen.

Die Taube aber zeigt sich bei Truffaldin, der Koch geworden ist und läßt sich erhaschen; man zieht die Nadel heraus, die Taube wird wieder zur Prinzessin Ninetta verwandelt und Smeraldina zum Feuer verurteilt. Der Schluß ist der aller italienischen Ammenmärchen: Hochzeit mit Rübenkompott, gerupfte Mäuse und abgezogene Katzen und die Bitte, bei den Zeitungsschreibern empfohlen zu werden.

Wie im Zerbino lernen wir zu Beginn einen höchst lächerlichen Hof kennen, indem die Sorge über die Er-

---

[1]) Gozzi bemerkte, daß diese Szene auf $^3/_4$ Stunden ausgedehnt wurde.

[2]) Gozzi triumphierte, daß gerade diese kindischen Motive so viel Effekt machten.

krankung des Prinzen herrscht, und wo die Ärzte eine recht klägliche Rolle spielen. Bei beiden ist das Übel psychischer Art. Die Heilung wird bei Tieck durch den Zauberer Polykomikus vollzogen, bei Gozzi unfreiwillig durch die Fee Morgana, während der Zauberer Celio sich später seiner annimmt. Teufel werden in beide Stücke episodisch eingeflochten, das Lachen ist bei Gozzi Mittel zur Heilung, bei Tieck spielt Jeremias den Gesandten den Streich, ihnen ein ständiges Lachen anzuzaubern. Beide Prinzen müssen zu ihrer völligen Genesung eine Reise antreten, beide nehmen von dem weinenden Hof Abschied[1]). Tartaglia folgt der Fluch der Fee, Zerbino die Zauberformel des Polykomikus; jeder wird von einem Diener begleitet, wodurch das Paar an Don Quixote und Sancho Pansa erinnert[2]). Nun folgen bei beiden die Abenteuer auf der Reise, die wenig ähnliches miteinander aufweisen. Der Schlußakt führt uns an den Hof zurück. Zerbino hat den guten Geschmack nicht gefunden, während Tartaglia seine Aufgabe gelöst hat. Beide sind von ihrer Krankheit geheilt. —

Hier will ich nun gleich den Inhalt der Gozzischen Fortsetzung anfügen, um mit den rein stofflichen Beziehungen abschließen zu können, die bei diesem ersten Stücke für den Zerbino überhaupt das Wesentliche ausmachen.

Das grüne Vögelchen.

Ein philosophisches Märchen in 5 Akten.

In der Vorrede heißt es: „Dies Märchen ist eine Fortsetzung des ungereimten Märchens von der Liebe zu den drei Pomeranzen, wiewohl im Grund wesentlich davon unterschieden".

[1]) Einen weinenden Hof schildert Gozzi auch im blauen Ungeheuer (IV, 1), wo die Sentimentalität in ganz vortrefflicher Weise karikiert wird.

[2]) Bei Tieck sicher Absicht.

Ninetta war Königin geworden und hatte, als der Gatte im Felde war, Zwillinge geboren. Die alte Tarokkönigin klagte sie bei ihrem Sohne des Ehebruchs an und ließ sie lebendig begraben. 18 Jahre ruhte sie unter einem Stein, von einem Vögelchen ernährt (I, 6. 7). Das Zwillingspärchen Renzo und Barbarina wird ausgesetzt[1]) und von Truffaldin, der inzwischen Wurstkrämer geworden ist, gefunden und aufgezogen. Die Geschwister bilden sich philosophisch an den Wurstpapieren, die sie finden und lernen, daß Eigenliebe die Triebfeder aller Handlungen sei. Sie beschließen deshalb, sich von der bösen Welt zurückzuziehen und ihre Güter zu verachten[2]) (I, 2—5). Kaum aber werden sie durch den Rat einer sprechenden Statue und auf so plötzliche Weise wie Alladin in „1001 Nacht" in den Besitz eines Palastes gebracht, so werden sie eitel und herrschsüchtig. Smeraldina, ihre Pflegemutter, die durch den Feuertod, einem Phönix gleich, an Leib und Seele gereinigt wurde, bietet sich ihnen als treue Dienerin an. Ihre Selbstlosigkeit wird jedoch für Eigenliebe gehalten (III, 2), während der sentimentale König in ihrem Mann einen Freund sucht und einen Egoisten findet, der jede Schurkerei mit Philosophie rechtfertigt (II, 3). — Die lasterhafte Tarokkönigin läßt sich durch den elenden Schmeichler Brigella[3]) bestimmen, der sie durch seine orakelhaften Wahrsagungen blendet, Barbarinas Begierde nach dem Apfel, der singt, und dem Wasser, das tanzt, zu erregen (III, 1).

Das eitle Mädchen spornt den Bruder an, sich für sie in die Gefahren, die mit dieser Eroberung verbunden sind, zu begeben (III, 10). Calmon, die Statue, erscheint unter Donner und Blitz und hilft Renzo (III, 12—15). Er gibt den wilden Tieren zu trinken, indes aus dem Garten der Serpentina der Apfel geholt wird, wozu der Chor der Äpfel ertönt. Ein Mohr, vom campo de

---

[1]) Es wäre zu untersuchen, wie weit Tieck von diesen Motiven bei Bearbeitung seines „Oktavian" I. Tl. beeinflußt wurde.

[2]) Die Philosophie von Helvétius, Rousseau, Voltaire wird verspottet.

[3]) Diese beiden Personen entsprechen in ihren Charakteren und der Stellung zu einander, der alten Kaiserin und Biron im „Oktavian".

Mori zu Venedig, verhindert die Tür am Zuschlagen, während Truffaldin aus der philharmonischen Grotte das Wasser nimmt. Barbarinas Ehrgeiz bringt Renzo nun zu einer noch gefahrvolleren Reise, indem sie auch das grüne Vögelchen von ihm fordert. Aber Reue erfaßt sie, sodaß sie ihm nacheilt, ihn rettet und den Prinzen, der als Vogel verzaubert ist, erlöst (IV). Gerührt schwört Truffaldin die neue Philosophie ab. Auch die Geschwister sind geheilt, die Übeltäter aber werden bestraft (V), nachdem alles durch die Sprüche von Wasser, Apfel und Vogel ans Licht gebracht worden ist. —

Gozzi fügte eine Einschränkung hinzu, als er das Grüne Vögelchen, eine Fortsetzung seines ersten Stückes nannte. Auch Tieck nennt seinen Zerbino nur „gewissermaßen eine Fortsetzung vom Gestiefelten Kater". Beide haben mit ihrer vorsichtigen Ausdrucksweise Recht. Die ersten Stücke bedurften keiner Ergänzung, die Fortsetzungen sind für sich allein verständlich; die Brücke von einem Stück zum andern wird durch Beibehaltung der Namen und einzelner Motive geschlagen. Der Stand verschiedener Personen hat sich im Laufe der Jahre geändert: Gottlieb ist im Zerbino, Tartaglia im Grünen Vögelchen König geworden; beide bleiben ihrem Charakter treu, jener als Aufklärer, dieser in seiner grotesken Sentimentalität. Auf der einen Seite stehen neben dem Herrscher der geistesschwache, alte König, der die Regierung frühzeitig aufgab, und Hinzenfeld als Minister. Auf der andern Seite die bösartige Königin, die die Herrschaft an sich gerissen hat, und Pantalon, der alte Minister. Hanswurst ist Hofrat geworden, diesem entspricht die komische Figur Truffaldins, der vom Koch zum Wurstkrämer avanzierte, und Leander als Hofgelehrter entspricht dem Hofpoeten, Wahrsager und einstigen Bedienten: Brighella[1]). Bei Gozzi finden wir noch zwei

[1]) Hier weisen wir Gozzi einen kleinen Irrtum nach. In der „Liebe zu den drei Pomeranzen" wird dieser Intrigant landesver-

weibliche Personen wieder, Ninetta, die lebendig begraben war, und Smeraldina, deren geistige und körperliche Beschaffenheiten sich gewandelt haben.

Betrachten wir die Motive, die Tieck noch einmal aufgreift, so finden wir, statt der Szenen zwischen zwei Liebenden ein ganzes Schäferspiel, statt einer Disputation von drei Seiten, eine akademische Sitzung, die 16 Seiten im Buche einnimmt. Prolog und Epilog sind zwar im ersten Stück vorhanden, aber grundverschieden von denen im Zerbino. Das kritisierende Publikum kommt diesmal nur in den Szenen vor, wo Jeremias sein Theater aufführt. — In der Handlung des Grünen Vögelchens sind insofern Anklänge an Die Liebe zu den drei Pomeranzen, als diesmal zwar nicht eine, sondern zwei gefahrvolle Reisen gefordert werden, wobei wiederum Truffaldin der Begleiter ist, diesmal des Sohnes Tartaglias Renzo; statt nach drei Pomeranzen zieht man nach einem Apfel aus, die Tür klagt nicht, daß sie geschmiert werden will, sondern droht zuzuschlagen und den Eintretenden zu zerschmettern. Man gibt nicht einem Hunde Brot, sondern wilden Tieren zu trinken.

Sehen wir nun an der Wiederholung dieser Motive, daß sich Gozzi mit der Erfindung keine große Mühe gegeben hat[1]), so ist auf die Ausführung um so mehr Sorgfalt verwandt. Die literarischen Anspielungen hat er ganz aufgegeben, mit gewohnter Gründlichkeit wendet er sich dem neuen Thema zu: der Philosophie der Eigen-

---

wiesen, wogegen es im „Grünen Vögelchen", S. 7 heißt, er sei verbrannt worden und aus der Asche als Wahrsager aufgestiegen. Wie dem auch sei, seinem Charakter als Intrigant bleibt er treu.

[1]) Aufgenommen sind viele indogermanische Märchenstoffe.

liebe[1]). Diese wird das Grundmotiv, das in allen Variationen dargestellt wird, und mit der Handlung innig verschmolzen, sie bis zum Schluß begleitet. Als sich Renzo für die Geliebte in jede Gefahr stürzt, sagt Smeraldina, IV, 4: „Vielleicht geschiehts aus Eigenliebe, so sei es denn". Sowohl von diesem Laster wie von der falsch verstandenen Theorie darüber werden alle befreit, und der Vogel lehrt zuletzt: „Weniger Philosophie, wenn die Phantasie nichts dabei gewinnt. Was uns betrifft, die sich bei den Märchen sehr wohl befinden, erklären es hiermit als Philosophie für alle"[2]). Tieck hat nun zwar die Angriffe, die er im Gestiefelten Kater begonnen hatte, im Zerbino weiter fortgeführt. Aber es ist ihm nicht gelungen, eine Heilung von den bekämpften Tendenzen bei seinen Personen sichtbar zu machen. Anspielungen und Handlungen sind diesmal insofern enger verwoben, als die Reise nach dem guten Geschmack, die den Inhalt ausmacht, von selbst Gelegenheit bietet, den damaligen Geschmack zu charakterisieren. Trotzdem auch hier wie im Grünen Vögelchen, ein philophisches Motiv zugrunde liegt, wird jede Entwicklungsmöglichkeit unterbunden; als allegorische Bilder ziehen die einzelnen Stätten, an denen wir unsere Reisenden antreffen, an uns vorüber. Das häufige Szenenwechseln[3]) dient nicht dazu, uns ein selbständiges Handeln der Helden zu zeigen; sie sind stets passiv und nie einer Gefahr ausgesetzt. Damit aber

---

[1]) In anderen Stücken, z. B. „König Hirsch", ist Sittenlosigkeit der Gesellschaft das Grundmotiv. Derartige Satiren, die das ganze Volk angehen, sind großzügiger als Tiecks literarische Anspielungen, über die er im wesentlichen nie hinauskommt.

[2]) Übers. von Werthes.

[3]) Zelak weist 45 Verwandlungen nach.

wird das Werk zum unaufführbaren Lesedrama, das Hettner als „seltsames Zwitterwesen“ bezeichnet.

Die Mannigfaltigkeit der Gebiete, auf die sich Tiecks Anspielungen erstrecken, steht Gozzis einseitiger Gründlichkeit, mit der er die Philosophie der Eigenliebe persifliert, gegenüber. Gelegentlich berühren beide den Mangel am Wunderglauben, der auch ein Auswuchs der Aufklärung ist. Barbarina sagt im ersten Akt S. 29: „Eine Statue, die geht, die spricht,“ man wird an Gottlieb im Gestiefelten Kater erinnert, der auch sagt: „Wie, Kater, Du sprichst?“ Renzo bemerkt S. 35: „Ein Mensch von Marmor, der spricht und urteilt . . . mein Kopf schwindelt . . . ich begreife nichts von allem.“ Truffaldin hält (III. 9) Renzo für verrückt, weil er in eine Statue verliebt sei. — Ferner macht er im König die Sentimentalität lächerlich, doch geschieht es wohl hauptsächlich, um eine Abstufung des Komischen in den vier Masken darzustellen. — Im Zerbino wird durch die Hauptpersonen die nüchterne Aufklärung demonstriert, deren Anhänger den gesunden Verstand haben, alle übrigen idealer, doch weniger beschränkt Veranlagte gelten für närrisch. Gespräche darüber finden sich (Ausgabe s. Schrft. Bd. X, 1828) hauptsächlich auf Seite 13, 23, 140. Auf Seite 176 führt er uns in die Mühle des guten Geschmackes. Dort ist der Bach „die Fontäne“ der durchsichtig und klar ist, eine Anspielung auf Lafontaine[1])-Jeremias richtet (S. 198) ein moralisches und menschheitsschwächendes Nationaltheater ein, in dem Rührung und Natürlichkeit die Hauptsachen sind. Der Reim gilt als naturwidrig. — Im fünften Akt widmet er sich der Kindererziehung

[1]) August Lafontaine (1758—1831) schrieb 150 Bde. Romane und Erzählungen von seltener Seichtheit.

(S. 219). Auch Stallmeister kommt an den Hof, um durch ein Journal für Aufklärung die Jugend zu bessern. — Den Philanthropinimus, die Nützlichkeitstheorie, verkörpern die sprechenden Möbel und Geräte (S. 287). Das Motiv der Eigenliebe aus dem Grünen Vögelchen berührt Tieck, wenn der Waldbruder dem Helikanus diese Triebfeder seiner Menschenflucht vorwirft und ihn — wie dort Calmon die Geschwister — in die Welt zurückschickt. — Wenn Gottlieb sich nachts (S. 47) überlegt, wie die Soldatenmütze und die Stiefel verändert werden sollen, trifft Tieck den Gamaschendienst und in dem alten närrischen König (S. 47 ff.) die Soldatenliebhaberei. — Die Gelehrsamkeit der Akademien wird bei Begehung des Stiftungstages (S. 36, 70) persifliert; Hanswurst zweifelt an Tugend und Wirklichkeit und bringt dadurch Gesellschaft, Staat, Ordnung und Religion in Gefahr. Leander liest sein Lehrgedicht vor, wobei alle einschlafen, sich nachher aber lobend darüber äußern. — Geistlose Kritik wird (S. 18) in dem Werk des Hofrats Leander (und S. 149)* gegeißelt. An vielen Stellen wird über Reisebeschreibungen hergezogen (S. 248, 250, 373). Bücher und Zeitschriften werden erwähnt[1]). — Im Marionettentheater (S. 198), das eine recht glückliche Idee ist, wird die Heldentragödie, das bürgerliche Trauerspiel, das Schicksals- und Rührstück und zuletzt (ein echt Tieckscher Einfall!) Polykomikus selbst persifliert. An einer andern Stelle (S. 244) parodiert Jeremias eine Stelle aus

[1]) (S. 15) die Blauen Monatshefte, (S. 117) die Religiösen Morgenbetrachtungen, (S. 224) die Taschenbücher, (S. 246) der Hamburger Korrespondent. An literarischen Werken wird bloß erwähnt Nothanker (S. 250), Sternbalds Wanderungen (S. 292), Der Renomist, Götz, Werther (S. 182).

dem Antonius von Shakespeare[1]). Die Verfasser der Ritter- und Spuckgeschichten werden in der Szene von den Handwerksburschen[2]) (S. 237) mit wenig Geist allegorisiert[3]).

In dem Garten der Poesie (S. 270ff.) treten viele Dichter persönlich auf. Auch hier wird ihnen das Charakteristische nur äußerlich gegeben. Man hat den Eindruck eines rein gesellschaftlichen Bekanntwerdens mit den Persönlichkeiten, wobei Dante seine Göttliche Komödie, Petrarca seine Sonette und Hans Sachs seine Fastnachtsspiele erwähnt. Ariost sagt „Du rasest," Tasso führt Cervantes ein, worauf Nestor ihn belehrt, daß sein Don Quixote den viel besseren Don Sylvio von Rosalva veranlaßt habe. Er findet ihn zum totlachen komisch, Ariost amüsant, aber unmoralisch und lobt den Oberon und die neue Stanze. Von Gozzi sagt er: „dieser wäre eine ziemlich gute Maske". Cervantes, Shakespare, Tasso und Hans Sachs werden als die vier heiligen Meister bezeichnet; zuletzt erscheinen noch Boccaccio, Ben Jonson und Jacob Böhme. Nestor lästert Goethes „Hermann und Dorothea" und vermißt Hagedorn, Gellert, Geßner, Kleist und Bodmer

---

[1]) Gozzi läßt in der Zobeis den I. Gesang auf den rasenden Roland durch ein Duett von Brigella und Truffaldin parodieren.

[2]) Mit dem Schriftsteller, der auf „Schalk" reimt, ist Falk gemeint.

[3]) Rosenkranz hält Allegorie in phantastischer Komik allein für berechtigt und tritt für den gest. Kater ein, vgl. Vischer, Krit. Gänge. — Solger äußert sich einschränkend, wenn er am 22. Nov. 1818 an Tieck schreibt: „. . . auch die Allegorie ist ja nicht zu verwerfen so wenig wie die Symbolik; aber beides muß von Mystik voll sein. Diese ist das innere Leben, jene dessen Gestaltungen. Die Mystik ist, wenn sie nach der Wirklichkeit hinschaut, die Mutter der Ironie, — wenn nach der ewigen Welt, das Kind der Begeisterung oder Inspiration."

in dem Kreis. Sophokles läßt er gelten, doch dieser verachtet ihn.

Sehen wir nun, welche Einzelheiten Tieck im Zerbino von seinem Vorbild herübernimmt: Zunächst läßt er Gozzi, wie oben erwähnt, in der Dichterszene persönlich erscheinen. Ferner benutzt er einige Ausdrücke der oft herzlich schlechten Übersetzung von Werthes, zugleich ein Beweis, daß er diese und wahrscheinlich nicht das Original gekannt hat[1]). So kommt in der Mühlenszene (S. 181) das seltene Wort Cruditäten vor, das wir auch im ersten Akt der „Liebe zu den drei Pomeranzen“ finden. — Dort heißt es andrerseits (S. 11): „Clarisse brachte Arsenik oder Schießpulver“ in Vorschlag; es handelte sich um eine für Tartaglia erwünschte Todesart. Zerbino bemerkt (S. 29): „Kein Wort, kein Wort mehr — das ist ärger als Arsenik. — Diese Einteilungen, die wie mit Schießpulver gesprengt sind, verrücken mir erst ganz den Kopf —“. — Die Anwendung von Blitz und Donner, um äußerliche Effekte zu parodieren, wird von beiden Dichtern benutzt. Eigenartig wirkt bei beiden, daß sie leblose Gegenstände auftreten lassen.

Wie schon früher erwähnt, stammt das Sprechen von Geräten bei Tieck von Jonson. Anders verhält es sich, wenn bei ihm Natur und Instrumente singen, denn auch die Äpfel singen bei Gozzi an zwei Stellen; als sie gepflückt werden, verkünden sie die Eitelkeit und die Liebe der Menschen, und am Schluß besingen sie die Stunde der Reue und Erlösung. Das geschieht von der Musik des Wassers begleitet und nur in wenigen Kurzzeilen. —

[1]) Daher durfte ich mich auf diese allein berufen. Wiese und Percopo heben bei dem Blaubart hervor, daß Tieck dafür den Werthes benutzte, erwähnen aber bei den übrigen Werken nichts darüber.

Im Zerbino erstrecken sich die lyrischen Gesänge im Garten auf 8 Seiten (S. 257—266). Statt der Äpfel singen Blumen, Waldvögel, Himmelblau; statt des Wassers, das spielt, stimmen in der freien Natur, Quellen, Sturm und Strom ihr Lied an (S. 293). — Diese Anregung ist wohl die feinste, die aus dem Grünen Vögelchen genommen ist. Und dennoch stammt sie nicht von dort allein. Goethe hatte bereits 1787 den längst geschriebenen Operntext „Der Triumph der Empfindsamkeit" gedruckt erscheinen lassen, worin die Natur mitwirkt. Tieck kannte ihn genau[1]). Vielfache Übereinstimmungen mit dem Zerbino weist Röhl S. 104 nach. Auf diesen Berührungspunkt und einige andere geht er nicht ein. So scheint die Stelle bei Goethe:

> Und ich, wie ich mich vor Euch stelle,
> Daß ich zuerst bedeuten muß,
> Ich nenne mich Askalaphus
> Und bin Hofgärtner in der Hölle,"

inhaltlich dem zu entsprechen, wie sich Polykomikus einführt:

„Ein Zauberer bin ich, Polykomikus genannt" etc. . . .

Auch verfiel Tieck in die Art Goethes, mit dem zu amüsieren, was er verspotten wollte. Die übertriebene Nüchternheit in der Lebensauffassung am Hofe Gottliebs bietet auch inhaltlich den naheliegenden Gegensatz zu der übertriebenen Empfindsamkeit. Beide verspotten durch diese Stücke die ersten Produkte ihrer Muse. Der gleichzeitige Gebrauch von Prosa und Reimen, des Duetts, die

---

[1]) Röhl, S. 93, erwähnt, daß er ihn bereits früher oft benutzt hat, daß beispielsweise auch die empfindsame Prinzessin im „Gest. Kater" davon beeinflußt ist.

Einschaltung lyrischer Stellen, das Abwechseln verschiedener Rhytmen[1]) ist durch Goethes Einfluß verständlich: dieses wirkt bei Tieck sehr unruhig, während es bei dem für eine Oper gedachten Text berechtigt ist. Auch bei Goethe wird ein Stück im Stück aufgeführt, und zwar beginnt dieses mit einem Prolog. — Einmal fällt auch dort der König aus der Rolle und sagt: „Der V. Akt geht zu Ende, und wir sind erst recht verwickelt.“ Ähnlich mahnt Gottlieb den Kater, ihm eilig zu helfen, denn um 8 Uhr ist die Komödie aus.

Nun kann man annehmen, daß auch Goethe Jonson als satirisches Vorbild benutzte, doch bemerkt Stanger in dem vorgenannten Aufsatz, daß er sich erst auf Tiecks Anregung hin, von 1799 an, näher mit Jonson befaßte.

Den Quell, aus dem Goethe schöpfte, bot ihm nicht Jonson, sondern Tiecks zweites Vorbild: Gozzi, sodaß Tieck auf mittelbarer Weise zum zweiten Male unter dessen Einfluß geriet. Hören wir, wie Biedermann[2]) die Abhängigkeit des Triumphs der Empfindsamkeit von der Liebe zu den drei Pomeranzen schildert: „Es ist (also) die Absicht bei Gozzis wie bei Goethes Stück, eine in der Literatur herrschende Richtung durch ein Bühnenstück zu verspotten und zwar, was dessen Inhalt anlangt, vorzugsweise durch übertriebene Darstellung der Wirkung dieser Richtung auf das Gemüt, dergestalt, daß in beiden Stücken den Gegenständen, durch welche literarische Werke zur Erscheinung kommen, die Zettel mit martellianischen Versen und die Bücher in Oronoros Puppe — eine Wirkung zugeschrieben wird, die eigentlich nur durch den Gehalt dieser Werke hervorgebracht werden könnte,

[1]) Allerdings auch bei Calderon gebräuchlich.

[2]) Vgl. Goethe-Forschungen S. 39.

und zwar sind die Beeinflußten in beiden Stücken Prinzen, die dadurch in eine geistige Krankheit verfallen sind, und wegen deren Heilung dann Zauberer und Orakel [1]) befragt werden."

Wir können dieser Ausführung noch hinzufügen, daß auch in der mitwirkenden Natur Gozzis Einfluß auf Goethe sichtbar wird, und hier kommen wir zu unserem Ausgangspunkt zurück; denn gerade hierin scheint Tieck die stärkere Anregung von Goethe empfangen zu haben.

Der Goethesche Prinz fühlt sich nur wohl, wenn seine künstlichen Wasserfälle rauschen, seine Vögel singen, und sein Mond zu scheinen beginnt. — Umgekehrt wird Nestor in einen ähnlichen Zaubergarten versetzt, ohne davon im geringsten fortgerissen zu werden. Darauf wird Nestor in ein Zimmer geführt, in dem die Instrumente zu spielen beginnen. Dagegen mögen wir die szenische Anmerkung bei Goethe halten, die gleichfalls den Instrumenten eine selbständige Tätigkeit zudiktiert; eigenmächtig ahmen sie die Stimme zu lange nach und versetzen dadurch den Prinzen in Schlaf.

Bei dieser Gelegenheit möchte ich bemerken, daß sich Goethes Einfluß nicht nur auf einen vereinzelten Fall erstreckt, sondern überhaupt die satirische Ader Tiecks vielleicht schon früher als Jonson weckte. Denn es war bereits ein literarisches Ereignis, als Goethe 1774 mit dem Jahrmarkt zu Plundersweiler zum ersten Male mit einer Posse, in der er alle Regeln bei Seite warf, eine Lokalsatire, die die Frankfurter Messe schilderte, verband und den dort lebenden literarischen Kreis mit einigen Bemerkungen traf. Außerdem war dort ebenfalls schon ein

[1]) Auf das Orakel im Triumph der E. deutet andrerseits Röhle hin, um einen Einfluß auf das Ungeheuer und den verzauberten Wald (Wald = das Reh) nachzuweisen.

Stück im Stück. Waren bisher die Anspielungen noch sehr versteckt, so wurden sie in der dramatisierten Satire Götter, Helden und Wieland[1]) um so deutlicher[2]). Und wenn er 1780 die Vögel des Aristophanes nachbildete, und Leser, Schriftsteller, Publikum und Kritiker in Gestalt von Vögeln auftreten ließ[3]), so haben wir damit bereits wesentliche Punkte der Tieckschen Satire. — Stanger ließ diese Anregungen außer acht und führte alle auf Jonson zurück. — Statt dieser Einakter, die mehr als Gelegenheitsscherze anzusehen waren, begann nun Tieck ausführliche satirische Stücke zu schreiben. Der klassische Geist, der bei Goethe noch in vielfacher Hinsicht herrschte, wird aufgegeben und zum erstenmal für Deutschland ein wirklicher Märchenstoff für die Satire angewandt. — Der Hinweis auf den Goetheschen Einfluß erscheint mir so wesentlich, daß diese Abschweifung vom Thema wohl berechtigt ist.

Zum Schluß bleibt uns noch übrig, Tiecks und Gozzis Sprache, sowie ihre verschiedene Art zu charakterisieren, einander gegenüber zu stellen. Beide lassen Prosa und Poesie abwechseln. Gozzi braucht die ungebundene Rede nur für seine Masken, auch diese sprechen gelegentlich, um die Komik zu erhöhen, in Versen. Dabei zeigt sich die bedeutende Fähigkeit des Dichters, Charaktere durch die Art ihrer Ausdrucksweise zu schildern. Brigella ist aus dem Volke hervorgegangen; als Poet findet er also groteske, volkstümliche Weisen. (Vgl. Werthes S. 50.)

---

[1]) Hier tritt Wieland persönlich auf, wie Sophokles und Euripides bei Aristophanes; vgl. damit Tiecks Dichterszenen.

[2]) Diese Satire erschien 1775 im „Rheinischen Herbst" zugleich mit H. L. Wagners Satire „Prometheus Deukalion und seine Rezensenten", sodaß auch Sturm und Drang Tieck beeinflußte.

[3]) Erst 1787 veröffentlicht.

Doch auch diese Muse verläßt ihn oft, und dann ist der schale Schmeichler und Intrigant sichtbar, der seine Weissagungen äußert, um davon Gewinn zu haben. Köstlich wirken die Szenen zwischen ihm und der eitlen, alten Tarokkönigin, der er scheinbar schmeichelt, und die die eingeflochtenen, gewürzten Grobheiten in ihrer Verblendung übersieht. (Vgl. III, 1)[1]. — Ganz anders lautet die Rede der in ihrem Stolz beleidigten Smeraldina; obwohl sie nicht minder kräftig gehalten ist als jene, spricht doch nur Liebe und Gutmütigkeit heraus (III. 3). — Pantalon verrät sich oft in wenigen Worten als der alte, geschmeidige, süßliche Hofmann, der den Leidenschaften des Prinzen dienen will (III. 6). — Noch will ich an die äußerst charakteristische Rede Tartaglias erinnern, der durch seine unnatürliche Mutter aus seiner Sentimentalität herausgerissen, plötzlich in Brutalität verfällt (III. 18). An solchen Stellen entfaltet Gozzi eine glänzende Rhetorik, wo das Pathos, das oft gewollt übertrieben ist, den Mangel an Gedankentiefe übersehen läßt; die Plastik seiner Bilder zeugen von einer Fülle von Phantasie, die die Farben nur zu grell und dick aufträgt.

Dem gegenüber laßt uns Tieck betrachten! Seine Phantasie ist vielleicht nicht geringer als die Gozzis aber nie äußert sie sich in kräftiger, charakteristischer Weise. War jener zu krass, so ist Tieck zu farblos. Wir können zwar verstehen, wenn der ideale Schäfer, der die naive

[1] Diese Szene hat Tieck (Schr. 1828, I. Bd. S. 59) später im Oktavian mit der alten Kaiserin nachgebildet: — auch sonst finden sich Ähnlichkeiten in beiden Stücken: da wie hier lebten die Schwiegertochter und ihre Zwillinge weiter, ohne daß der Hof es wisse. Der Narr Tasquin erinnert in seinem derben Witz an Truffaldin. Die Sprache ist ungleich edler bei Tieck.

Auffassung von der Natur, die ihm belebt erscheint, allegorisch vertreten soll, Worte findet, wie: „Frühling wandelt durch die Matten etc.“ (S. 249)[1]). — Aber wenig Beziehung hat es zu ihm, wenn er dazu ausersehen wird, über den Garten der Poesie in wohl gelungenen Stanzen zu deklamieren[2]) (S. 251). — Recht scherzhaft — aber eben nur scherzhaft, — ist das Duett zweier sich unbekannter Personen (S. 164), worin sich die glänzende Beherrschung der Reimkunst des Dichters zeigt. — Einzelne Bilder in dem Schäferstück malt er prächtig aus: Beim Anblick der Abendröte gedenkt Helekanus (i. II. Akt) der frühen Jugend, die er gleich einem rotbäckigen Kinde in ihr zu erblicken glaubt. Aber seine Worte sind ganz auf denselben Ton wie die des Schäfers gestimmt, die Träger der Lyrik unterscheiden sich nur zu häufig in nichts von einander.

Wir sehen schon, wie anders Tiecks Sprache, wenn er die Versformen benutzt, ist: er gibt Kunstpoesie, Blüten der schönsten Lyrik, undramatisch, erzählend, — doch bei Gozzi finden wir, volkstümliche Weisen, das starke Hervortreten der Persönlichkeiten.

In der Prosa wirken bei Tieck die aufklärerischen Gespräche am besten; sie dienen etwas mehr zur Charakterisierung der Personen. Aber immer wieder finden wir den Dichter selber darin. Der gutmütige Hanswurst zeichnet sich vor allem durch seinen Humor aus, so etwa, wenn er über den Gelehrten spottet, (S. 21) er denke bei neun gleich an die Musen, an Pythagoras

---

[1]) Auch in „Prolog“ läßt Tieck das eigentlich Lyrische von einem Schäfer sprechen.

[2]) Die Stelle: „Und Töne wohnen in den Kelchen drin“ mahnt uns an den Garten der Serpentina, indem die Äpfel singen, und das Wasser tanzt!

und an die Kegel, da für ihn alles zahlenmäßig zusammenhänge. Er sei „von der Natur nur so als Konzept hingeworfen“, . . . „er ist eins von den falschen Worten, daß sie auszustreichen vergessen hat“, er nennt (S. 29) die Metapher „eine kostbare Blume“ und führt ein Bild über die Gewohnheit aus. Sie sei „wie ein überwachter Gelehrter, der bei seiner Öllampe garnicht bemerkt, daß der herrliche Morgen wieder hereinbricht“. Sehr hübsch ist seine Geschichte von der Dummheit, die überall hause, nur daß „jeder Wirt diesen Dienstmann verleugne“; denn sie ist von einem Engel den durch die Erkenntnis unglücklichen Menschen mit dem Gebot gebracht worden, sie sich nicht entlocken zu lassen. — Der eingetrocknete Gelehrte wird in Leander karikiert; wenn auf das Jungbleiben die Rede kommt, bemerkt dieser, es scheine nach allen bisherigen Beobachtungen unmöglich zu sein (S. 47). — Gottlieb zeigt sich als König seinem Hof und Heer gegenüber. Wir lernen ihn als Gatten kennen, der seiner Frau ihre schlechten Distichen zum Vorwurf macht; er erscheint als zärtlicher Vater, der trotz aller Vernunft zum Zauberer greift, als die Doktoren den Sohn nicht zu heilen vermögen. — Die Gestalt des alten Königs ist rührend, der mit Bleisoldaten spielt, weil diese Verleugnung, Haß und Verfolgung nicht kennen. — Polykomikus ist die personifizierte Unwissenheit, der Aberglaube, der die Welt beherrscht; symbolisch sind für ihn seine Eselsohren. Zerbino stellt den schwachen, ideal veranlagten Menschen vor, der dem Einfluß der Aufklärung unterliegt, Nestor den beschränkten Geist (Nicolai; vgl. Vogt u. Koch), der in ihr das einzige Glück erblickt. — In der Liebesgeschichte ist der lyrische Gehalt, nicht die Individualisierung die Hauptsache.

Vergleichen wir nun mit Gozzi, so sehen wir, daß

beide sich bemühten, ihre Charaktere herauszuarbeiten. Gozzi erreicht es in dramatischer, wuchtiger Weise, während Tieck geistreich betrachtend, episch vorgeht[1]). Dabei aber schenkt er den Nebenpersonen zuviel Beachtung, wodurch die Entwicklung nur vorwärts schleicht. Die Sprache in Prosa ist oft nachlässig behandelt, z. T. wohl deshalb, weil sie von Werthes Übersetzung abhängig ist, in der unvollständige Sätze häufig sind. Die kräftige Ausdrucksweise, die das Original überbietet, das sonst sinngetreu nachgebildet ist, wirkt auf Tieck nicht ein.

Fassen wir die Ergebnisse des Kapitels zusammen!

1. Die lose Art beider Dichter, die Fortsetzung an das erste Stück zu reihen, ähnelt sich.

2. Tieck gelangt von der Wortsatire im gestiefelten Kater zur Darstellung allegorischer Szenen im Zerbino. — Gozzi benutzt die allegorische Einkleidung zu seinem ersten Stück und erhebt sich in seiner Fortsetzung zur Symbolik.

3. Tieck benutzte die Übersetzung von Werthes, die seiner Prosa nicht vorteilhaft war; seine Sprache in Versen ist grundverschieden von der Gozzis.

4. Goethes Vermittlung des Gozzischen Einflusses auf Tieck wurde mit Hinweisen auf Röhl und Biedermann klar gelegt; Goethes Einwirkung auf die Tiecksche Satire wurde Stanger gegenüber verfochten.

---

[1]) Tieck wählte seinen Stil in gewisser Anlehnung an Shakespeare. Noch am 30. Januar 1817 schreibt er an Solger: „ . . . es gehört zu meinen Eigenheiten, daß ich lange Jahre den Perikles von Shakespeare vielleicht übertrieben verehrt habe. Ohne diesen wäre Zerbino nicht, noch weniger Genoveva und Oktavian entstanden. Ich hatte mich in diese Form wie vergafft, die so wunderbar Epik und Drama verschmilzt; es schien mir möglich, selbst Lyrik hineinzuwerfen . . . “ „Solgers nachgelassene Schr. und Briefwechsel“, Leipzig 1826, I, 502. Vgl. Gundelfinger, Klee, Zelak.

Der Blaubart [1]).

Das Verhältnis des Tieckschen Dramas zu dem französischen Märchen.

Perrault beginnt dieses Märchen, das sein schönstes und tiefstes ist, mit einer Analyse, in der er uns den Gewinn, den wir aus der Erzählung ziehen sollen, dartut. Er warnt vor der Geldheirat, weil sie Unglück nach sich zieht, vor Neugier, als Ursache von Ungehorsam, Wortbruch und schließlich von Reue und Strafe. Die Erzieher ermahnt er, das Gemüt der Zöglinge zu erforschen, ob Mitleid mit der Unglückseligen bei ihnen zu erwecken sei. Er erwähnt, daß ein Drama, das diesen Stoff behandelt, existiert haben soll; es ging verloren, und er konnte es nicht mehr benützen. —

Dramatisch und psychologisch fein baut er die Handlung auf. Wir können sie ohne viel Mühe in fünf Bilder oder Akte zerlegen: Im ersten wird die Pracht geschildert, die das junge Mädchen gewinnt, so dass sie dem sonderbaren Ritter die Hand reicht; wir hören von Gold und Silber, von schönen Häusern, Kutschen und Möbeln, die er besitzt, von herrlichen Belustigungen, die er veranstaltet. —

Im zweiten Akt folgt die Erklärung der Schlüssel, die wiederum den Reichtum, in den die junge Frau versetzt wird, dartut. Nun besuchen sie die Freunde. Und

---

[1]) Der Blaubart ist vielleicht ein Sagenstoff, der sich um den grausamen Marschall Gilles de Rais gebildet hat, jedenfalls echt französisch (vgl. Eugène Bossard). Hinzugefügt wurde das Märchenmotiv des verbotenen Zimmers. Außerordentliche Bartfarbe ist ein Kennzeichen des Dämonenhaften. Dazu kommt das Motiv, daß ein Mann mehrere Frauen heiratet und alle bis auf die letzte, der Neugier zum Opfer fallen (vgl. Pletscher).

wir werden noch einmal mit ihnen durch die Pracht des Schlosses geführt. Dabei vergißt die junge Frau die Angst vor ihrem Gatten und faßt den Entschluß, sein Gebot zu überschreiten. —

Das dritte Bild zeigt uns den Umschwung: das Betreten des Gemaches, den Schrecken über den grausamen Anblick, die Angst, als der Schlüssel fällt und einen Blutfleck erhält, und später, als dieser trotz Sand und Kies nicht abgeht. Der Gatte kommt zurück; es bedarf des Zaubers nicht, die Wahrheit zu erraten: die Hand, die die Schlüssel überreicht, zittert. Zögernd gibt sie auch den kleinen goldenen, der das Gemach am Ende der Galerie schließt. Er erkennt ihre Schuld, und „härter als ein Felsen gegen ihre wahre Reue, ihre Schönheit und Verzweiflung“ will er ihr die Kehle abschneiden. —

Als viertes Bild werden ihre Todesqualen dargestellt: eine halbe Stunde, eine viertel Stunde noch läßt ihr der grausame Gemahl Zeit zu beten. Ihre Schwester Anna soll inzwischen nach Rettung vom Turm ausschauen, denn blindlings hofft sie noch, von ihrem schrecklichen Los befreit zu werden. Viermal ertönt ihr angstvoller Ruf: „Anna, liebe Schwester Anna, siehst Du nichts?“ — Aber die beiden ersten Male lautet die Antwort: „Ich sehe nichts als den Sonnenstaub und das grüne Gras“; dann sieht die treue Schwester eine Staubwolke näher kommen, doch bald erkennt sie darin die Hammelherde. Endlich sprengen Reiter heran, und beim Näherkommen erkennt sie ihre Brüder. Dennoch scheint die Schwester verloren zu sein, der Gatte schleift sie an den Haaren vom Turme herab; das Messer ist schon gezückt. Hier ist ein wundervoller Stich beigefügt.

Damit hat das Märchen seinen Höhepunkt erreicht; der fünfte Akt fällt ganz aus dem Rahmen und ist, wie

so oft, herzlich schwach. Im letzten Moment dringen die Brüder ein, ein Dragoner und ein Musketier, sie verfolgen den Blaubart und töten ihn. Die junge Frau erbt die unermeßlichen Reichtümer, stattet damit ihre Schwester aus, kauft zwei Hauptmannsränge für ihre Brüder, und sie selbst heiratet. —

Das Märchen fordert einen fröhlichen Abschluß; gewaltsam wird er hineingetragen. Mit der Vorstellung des Grausigen aber schwindet auch die Märchenphantasie dem Dichter: höchst praktisch sorgt er für das Fortkommen aller Beteiligten. Die Moral lautet: Befriedigung der Neugier wird oft zu teuer erkauft; ein zweiter, scherzhafter Spruch schließt sich an, in dem die Männer von heute in Schutz genommen werden: Ihre Bartfarbe sei nicht mehr blau, und oft könne man bei einem Paare schwerlich beurteilen, wer von beiden der Herr sei. —

Dies war der Stoff, der Tieck vorlag. Die dramatischen Momente darin, vielleicht auch die Erwähnung, daß eine dramatische Bearbeitung desselben schon früher versucht war, reizten ihn, sich gleichfalls in dieser Form des Märchens zu bemächtigen. Für den tiefen Ernst desselben bewies er Verständnis, denn die Bearbeitung des Märchenstoffes ist hier Selbstzweck. Tieck wollte etwas Positives, Bleibendes schaffen, um den Geschmack für Märchenpoesie zu heben. Deshalb verlegt er die komischen Szenen außer der Haupthandlung heraus. In dieser aber erkennen wir sein Ringen zwischen widerstreitenden Elementen: bald herrscht der reine Volkston, die Phantasie, vor, bald der aufklärerische, berlinische Geist; bald auch schon das, was man später mit romantischer Ironie bezeichnet hat. Wie er bemüht ist, das Unkünstlerische allmählich auszumerzen, ist am besten aus einem Vergleichen seiner verschiedenen Bearbeitungen seines Blau-

bart ersichtlich, weshalb ich diesen ein späteres Kapitel widme[1]. — Als Aufklärer sucht er jeden Zug psychologisch oder logisch zu begründen; seine Ironie ergießt er vor allem über die Ritterdramen. Er bemüht sich, alle dramatisch verwendbaren Gattungen innerhalb des Stückes zu benutzen. Nur steigt er niemals zur gemeinen Posse herab oder versteigt sich zur völlig undramatischen Lyrik. Bei Perrault ist zweifellos die junge Frau die Hauptperson; die Gestalt des Gatten wird nur im Hintergrunde als das gleichsam auf sie lauernde Verhängnis angedeutet. Bei Tieck, im Gegenteil, ist der Ritter ein Held. —

In der Exposition (I, 1) wird er durch die Reden dreier Kampfkumpane, die gern gegen ihn zu Felde ziehen wollen, charkterisiert; er beraube, plündere und töte, wen er fände. — In der dritten Szene sehen wir ihn mit jenen Dreien so verfahren, wie sie ihn vorher schilderten. Da sie gefangen sind, zeigt ihnen Hugo von Wolfsbrunn seinen grausamen Humor: er möchte nach Regeln der Kunst gerührt werden, er möchte lachen können; als ihm jedoch Conrad seinen blauen Bart vorwirft, wird er jähzornig und läßt alle drei zum Galgen führen. Nur ihren Narren Claus, der das Leben verachtet, verschont er und nimmt ihn in seinen Dienst. Dann fragt er nach Friedheim, wo zwei schöne Fräulein hausen. — Nach diesem Hinweis lernen wir (II, 1) die beiden Mädchen kennen, die stille, sinnige Anna und Agnes, die stets Heitere, die nicht nach Liebe trachtet, sondern sich wünscht zu reisen, einen großen Haushalt zu führen und Schätze ihr eigen nennen zu können. Diese Szene entspricht inhaltlich dem

[1]) Hier ist nur die Fassung von 1812 berücksichtigt.

ersten Bilde bei Perrault. Hier kommen drei Brüder, statt zwei, hinzu, und alle fünf Geschwister werden in ihrer großen Verschiedenheit voneinander scharf charakterisiert; zum Schluß wird Hugo gemeldet. — In der dritten Szene findet die Werbung statt. Hugo erklärt, er könne nicht lange über Liebe sprechen, entschuldigt seinen Bart und meint, er könne ihn färben lassen. Als Agnes nicht sofort einwilligt, seine Frau zu werden, tritt seine Brutalität wieder hervor; auch seine anderen Weiber, sagt er, seien vorher umständlich, in der Ehe aber kurz gewesen. Dann lenkt er wieder ein: sie dürfe sich Gesellschaft ins Schloß laden, und auf ihren Wunsch dürfe ihre Schwester Anne sie begleiten; es gelingt ihm, kraft seiner Überredungskunst, und ohne seine grausame Natur ganz zu verleugnen, die erst Ablehnende zu gewinnen. Der Schluß deutet das Künftige an: ihr Bruder Simon erzählt, daß er im Traum Hugo erstochen habe. — Nun schiebt Tieck in die Handlung des Märchens die Heimreise nach der Hochzeit ein. Bis zu einer Herberge wird Agnes von den Ihren begleitet, die sich dann verabschieden (III, 2). Hugo jagt sein Pferd vorwärts und glaubt in ihrer Angst, er könne stürzen, ihre Liebe zu erkennen. Er freut sich, daß sie Furcht vor ihm hat. Grauen vor der Gegend, die wüst und düster ist, erfaßt sie. Sie denkt an die Brüder; alles wiederum nur Vorbereitung auf das Kommende, kein Fortgang der Handlung, wie in dem dramatisch viel packender aufgebauten erzählenden Märchen. —

Der vierte Akt entspricht in der ersten Szene dem zweiten Bilde bei Perrault. Wir sind in Hugos Schloß. Hier wird eine neue, interessante Person eingefügt: die 70jährige Haushälterin Mechthilde. Sie verkörpert das Grausen, das in diesen Räumen herrscht; sie erzählt,

daß Agnes die siebente Frau sei; das bedeute nichts Gutes. Sie redet von Hugos Güte und Reichtum und ist gut charakterisiert als eine treue Dienerin, die dem Herrn ähnelt. Wie er, findet sie an Bosheit gefallen; sie erzählt gern das Schauervolle; sie ist häßlich von Gestalt, gebückt, mit wackelndem Kopf und krächzender Stimme und erfüllt uns noch einmal mit jenem Grausen, das das Grundmotiv in Tiecks Naturmärchen ist[1]). — Hugo zieht zur Fehde aus und gibt seiner jungen Frau die Schlüssel mit dem Bemerken: sechs Zimmer dürfe sie betreten, das siebente, wozu der goldene Schlüssel schließe, nicht. Sein Reichtum ist auch an dieser Stelle ersichtlich. Der Abschied ist schroff durch sein Verbot, das sie zu halten sich vornimmt. Anne hegt unbestimmte Befürchtungen und zweifelt, ob die Rückkehr ebenso munter sein wird, wie der Auszug. Ihr ist die Alte zuwider. —

Die dritte Szene des vierten Aktes gibt uns den Umschwung, der sich bei Perrault im ersten Teil des dritten Bildes vollzieht: die Schwestern haben die Gemächer gesehen. Am Abend bleibt Agnes allein und freut sich, daß sie alle Neugierde unterdrückte. Aber der Schlüssel läßt sie dennoch nicht ruhen. Ob Blaubart ihren Gehorsam auf die Probe stellen wollte? Sie will sich ihm nicht blind unterwerfen! Ihre Neugierde ist entschuldigt, sie geht. Da Geisterstunde ist, schrecken Claus, der Narr und seine Ergänzung, der Ratgeber, die inzwischen aufgetreten sind, vor einem heftigen Türschlagen zusammen. Damit wird der schreckliche Moment, den Agnes durchlebt, angedeutet. Sie kehrt zurück, den Schlüssel voller Blut, das nicht zu entfernen ist. Sie will ihr Entsetzen verschlafen und verträumen. —

[1]) Vgl. „Die Freunde", „Der Runenberg", „Der blonde Ekbert".

Indessen weckt daheim Simon (V, 1) seinen ältesten Bruder Anton und überredet den Bedächtigen, sich seiner Ahnung anzuvertrauen: Agnes sei in Lebensgefahr, sie müßten helfen. — In der folgenden Szene sehen wir Agnes, die seit zwei Tagen den Schlüssel vergebens von Blut zu säubern sucht und endlich ihrer Schwester beichtet. Durch ihre Schilderung erfahren wir das Erlebnis, das sich auf der Bühne kaum darstellen ließe. Im Märchen heißt es: „Zuerst sah sie nichts, weil die Fenster verhängt waren. Nach einigen Augenblicken bemerkte sie, daß der Fußboden ganz mit geronnenem Blute bedeckt war, in welchem sich die Leichname mehrerer Frauen spiegelten, die an der Wand hingen; diese alle waren die Frauen, welche Blaubart geheiratet und eine nach der andern ermordet hatte[1])." — Tieck spricht von einem grünen Vorhang, der sechs Knochengerippe verbirgt, die sich im Mondschein bei der Zugluft bewegen; — „oder meine erhitzte Einbildung hätte es mir so vorgestellt". Ein echter Tieck! — Er will das Gräßliche des Märchens noch erhöhen, die Gerippe sollen sich bewegen! — Und gleich darauf wieder der Aufklärer, der eine natürliche Erklärung dafür findet. Es ist ein typisches Beispiel, wie seine Phantasie das volkstümliche Motiv ummodelt[2]). — Agnes malt der Schwester ihr Entsetzen weiter aus, bis die Klarheit der Sinne sie verläßt und sie glaubt, in Anne die schreckliche Alte zu

[1]) Übers. von Julius Grimm.

[2]) Daß er mit einer solchen Schilderung die Shakespeare'sche Manier treffen wollte, beweist eine Stelle aus „Shakespeares Behandlung des Wunderbaren", worin Tieck sagt: „Der Dichter läßt für das Wunderbare fast immer eine natürliche Erklärung übrig: eine lebhafte und glühende Phantasie und den Hang zum Aberglauben — Erscheinungen im Dienste der Personifikation — . . ." (vgl. Zelak).

sehen, die sie zum Schein tröstet[1]). Wirklich kommt Mechthilde hervor, erstaunt, sie so früh aus dem Bett zu sehen. Sie ahnt die nahe Heimkehr des Ritters; — man hat das Gefühl, daß sie überhaupt alles weiß, daß sie Freude daran hat, die Aufregung der jungen Frau noch mehr zu steigern, und deshalb schlägt sie vor, ein Märchen zu erzählen; das ermuntere, wenn es fürchterlich ist. Der Mond geht unter, die Lampe erlischt, und sie erzählt von dem einsamen Forsthaus, das die Kinder nicht verlassen dürfen, wenn draußen das Laufen, Winseln und Schreien anhebe. Ein Kind übertritt das Gebot und sieht drei blutige Hände aus dem Weiher sich strecken. Bei dem Wort „blutig" gerät Agnes außer sich, nennt die Alte „Scheusal, Mörder und Schlächter", und als Herrin jagt sie sie aus dem Zimmer. — Hier wirkte auf Tieck die Erinnerung an den Geist von Banquo ein, der Macbeths Gewissen wachruft, wodurch dieser sich selbst verrät[2]). —

Die Haupthandlung nimmt nun in der 4. Szene ihren Fortgang. Die Szenerie ist ähnlich gedacht, wie sie in dem Märchen durch den Stich wiedergegeben ist. Sie ermöglicht eine Aufführung bis zum Schluß ohne Szenenwechsel; denn gleichzeitig soll man den Platz vor der Burg, den Altan, wo sich die Schwestern befinden und den Turm sehen. Es sind, wie bereits erwähnt, zwei Tage vergangen. Bei Sonnenaufgang sehen die Schwestern vom Dache aus den Ritter unter Feldmusik siegreich, mit neuen Schätzen beladen, heimkehren. Bei Perrault kommt

[1]) Wie in seinen Naturmärchen wird hier Agnes in psychologischer Abstufung dem Wahnsinn nahe gebracht.

[2]) Zelak erinnert daran, daß Tieck zu Zeiten selbst Halluzinationen und darunter auch die Erscheinung von Banquos Geist erlebte.

Blaubart noch am selben Abend heim. — Durch unterwegs erhaltene Papiere ist seine Geschäftsreise unnötig geworden. Daß es sich im Märchen um keinen Ritter, sondern einen wohlhabenden Mann des 17. Jahrhunderts handelt, zeigt sich auch im Anfang, wo es heißt, er hatte „schöne Häuser in der Stadt und auf dem Lande". Er reiste „in die Provinz" und zwar „in einer Kutsche". — Erst Tieck hat ein Ritterstück daraus gemacht. Ihm schwebten die Ritterromane und Dramen (Götz!) vor, in letzter Linie die Königsdramen von Shakespeare auf die jene zurückgehen. Es reizte ihn, die Handlung in das Mittelalter zu verlegen. — Blaubart scheint bei beiden Dichtern ahnungslos von dem Vorgefallenen. Im Märchen fordert er erst am andern Tage die Schlüssel; im Stück gibt Agnes sie sogleich von selbst; den goldenen behält sie in beiden Fällen zurück. Die Ausflüchte sind bei Tieck ausführlicher und zeigen ihre verschiedenen Mittel. Zuerst will sie den Schlüssel zum Andenken behalten. Der Gatte geht nicht darauf ein. Nun neckt sie ihn, sie wolle seine Ungeduld auf die Probe stellen; dann versucht sie's mit Empfindlichkeit: er traue ihr wohl nicht? Schließlich muß sie den Schlüssel geben; er entdeckt den Fleck und nennt sie empört „heuchlerische Schlange"[1]). Daran schließt er eine bittere, shakespearisierende Rede, die nicht dem Affekt, in dem er sich befindet, entspricht, über die „verfluchte" Neugier; jene soll auf Enttäuschungen, die sein Leben verbittert haben, hindeuten. Tieck versäumt keine Gelegenheit, psychologisch zu begründen. — Der Blaubart im Märchen nennt ihr ohne weiteres ihre Tat und kündigt ihr ihren Tod an. Im Drama sagt Mech-

[1]) Vergebens suchte Tieck hier bei den Schimpfwörtern die grobe Kraft und Fülle Gozzis zu erreichen.

thilde: ich soll wohl das Kabinett aufschließen? — gut — seht Ihr, nun kommt Ihr ja immer noch früh genug in die Kammer.“ Beide Dichter schildern ihre Verzweiflung, ihre vergebliche Reue. Bei Tieck begründet Blaubart: Wenn er Gnade übte, würde sie ihn ja doch hassen und ihm zu entfliehen suchen; auch habe er ein Gelübde getan, niemals zu verzeihen; weshalb er dazu kam, erfahren wir nicht. Anne kniet nieder und bittet um das Leben ihrer Schwester; Agnes möchte ihm als Magd dienen, möchte in den Wald verstoßen werden. Als alle Bitten nichts nützen, brechen sie in Hohn und Spott aus[1]). — Das Folgende ist gleichfalls in dem französischen und deutschen Werk ziemlich übereinstimmend. Blaubart geht zur Kammer voran, Anne steigt auf den Turm. Erst jetzt wird sie im Märchen bei ihrem Namen genannt. Er ist der einzige Eigenname, der überhaupt vorkommt.

Auch das Folgende, das dem 4. Märchenbilde entspricht, stimmt mit diesem inhaltlich überein und wird nur ausführlicher behandelt. Blaubart ruft seine Frau dreimal, während Anne vom Turm nach Hilfe ausblickt. Sie sieht Staub aufsteigen, doch als Agnes ausruft: „wohl, wohl“, erwidert Anne: „weh', weh' es ist eine Herde Schafe.“ Schon will Agnes heruntersteigen, da hörte sie, daß die Brüder nahen und sinkt in Ohnmacht[2]). Blaubart erscheint wütend um sie zu holen; als er ihren Zustand sieht, ruft er: „In Teufels Namen, wo bleibst Du? —

[1]) Hier stoßen sie Naturlaute der Verzweiflung aus, die der Shakespearschen Sprache am nächsten kommen.

[2]) Tieck wollte ihr vielleicht die Möglichkeit geben, bei ihrem Erwachen sich alles Unglück nur als einen bösen Traum vorzustellen, denn ein Lieblingsgedanke von ihm, mit dem er immer wieder spielt, ist der, daß Träume auf Erlebtes und scheinbar Erlebtes auf Täuschungen beruhen.

wie? tot? ohnmächtig? — bei den Haaren schleife ich Dich herunter zur Stelle, wo Du bluten sollst! —". Bei den letzten Worten werden wir deutlich an den Stich, der dem französischen Märchen beigefügt ist, erinnert. In diesem Augenblick stürzt Simon herein, ficht mit Hugo und erschlägt ihn.

Was wir als 5. Märchenbild angegeben haben, wird auch hier ausgesponnen. Alle Nebenpersonen treffen sich auf der Burg. Der eine Bruder, Leopold, findet seine Braut, Anne ihren Geliebten, Reinhold, wieder. Das Spiel zwischen diesen beiden, das oft ergreifend ist, wird hier banal und konventionell. Noch ein Schluß wird hier hinzugefügt, der komisch wirken soll: Man glaubt, daß Blaubarts Beute von den nahenden Knechten gebracht wird, die Anton bereits freigibig verschenkt. Doch der Sänfte entsteigt Winfred, der Freund Leopolds, der ihn auf seinen Liebesabenteuern begleitet hat, und der eine Wunde am Kopf davonträgt. Er hält bereits um die junge Witwe an, und Leopold verweist ihn auf später. So klingt es auch hier fröhlich, wie bei Perrault, aus; nur scheint es fast frivol, wenn Winfred, dem Gecken und Windbeutel, die schwer geprüfte Frau versprochen wird. Agnes hat hier an dem Glück der übrigen Liebespaare weniger Anteil als bei Perrault, denn die Lösung ihrer Schwierigkeiten ist dauernd in den Szenen des Nebenspiels vorbereitet.

Im ganzen hat sich Tieck, wie wir sehen, eng an Perrault angeschlossen. Man merkt, daß er jeden Weg benutzte, der eine Ausgestaltung ermöglichte. Der Reichtum z. B. kehrt als Motiv immer wieder, ist aber bei Perrault mit mehr Glück mit der Handlung verwoben. Auch hat er dort kulturhistorische Bedeutung: Die Liebe zum Glanze des 17. Jahrhunderts tritt deutlich hervor.

— Bei Tieck wird er bei Agnes (II, 2) erwähnt, die sich nach Besitz von Schätzen sehnt. Mechthilde spricht (IV, 1) von Blaubarts Reichtum, und zum Schluß erfahren wir, daß sich dieser noch durch die neu erworbene Beute vermehrt hat. — Die Begründungen für die Charaktere und Handlungen schließen sich an den Märchenstoff an, doch macht dieser nur einen kleinen Teil des Dramas aus. — Naturgemäß mußte Tieck allen Nebenpersonen Namen geben. Einige Stellen, die dort dunkel sind, mußten geändert werden, um logisch zu sein. Bei Perrault ist es unklar, wie sich die junge Frau zu den Gästen verhält, nachdem sie die Schauerkammer gesehen hat. Es wird nicht gesagt, daß sich die Gäste entfernen, und weshalb die Schwester im Schlosse weilt. Hier mußte also Tieck ändern. Motiviert ist dagegen die Ankunft der Brüder, während man bei Tieck nicht weiß, weshalb die Schwestern so sehr auf ihr Kommen hoffen. Das Dramatische des Stoffes wie es z. B. die Turmszene gibt, hat er noch ganz besonders herausgearbeitet.

Im Tieckschen Märchen finden wir also — um noch einmal zusammenzufassen — gegenüber dem französischen Vorbild:

1. Retardierende Momente, Hindeuten auf Folgendes, logisches Begründen.

2. Neue Motive im eigentlichen Märchen:
   a) Die Heimfahrt nach der Hochzeit.
   b) Mechthilde und die Darstellung des Gräßlichen (ihre Erzählung).

3. Szenische Anregungen, die Tieck durch den beigefügten Stich erhielt.

Gozzis und Shakespeares Einfluß auf den Blaubart.

Tieck hat den Versuch gemacht, ein schlichtes Märchen in ein großes, gehaltreiches Drama zu verwandeln, dem das rein Märchenhafte genommen ist. Es ist eine starke Anlehnung an Shakespeare, dessen Motive auch oft aus der Mythe genommen sind, also an das Märchen streifen, ohne eine Vertiefung der Charaktere zu hindern. Aber das ist ja gerade der Unterschied zwischen Mythe und Märchen, den Tieck übersah: Mythe baut sich auf halb historischen Hintergrund, sucht die Gewalt von Naturmächten in Heldengestalten zu personifizieren und diese mit bestimmten Charakterzügen zu begaben. Aber der Ursprung des Märchens ist dem Lallen des Volkes vergleichbar, dessen Denkfähigkeit noch nicht zum Individualisieren reicht.

Im „Phantasus“ erzählt Lothar, daß Gozzi Einfluß auf die Ausgestaltung des Dramas vom Blaubart hatte[1]). Wir dürfen an Gozzis spätere Dichtungen denken, die auch ein Märchen dramatisch, aber in poetischer, nicht mehr possenhafter Form, behandeln. Wir finden hier das aufklärerische und philosophische Element wieder, wie es sich z. B. im „Grünen Vögelchen“ geltend macht. Da wie dort wird eine bestimmte Philosophie einzelnen Personen übertragen, während bei Shakespeare stets das Werk als Ganzes den Ausfluß seiner eigenen Weltanschauung bildet. Die Anregung, den Blaubart überhaupt als Drama zu schreiben, hat Tieck nicht nur aus den einleitenden Worten Perraults, nicht nur aus dem dramatischen Aufbau seines Märchens, sondern zunächst von einem Drama Gozzis erfahren, das die Möglichkeit, dieses Thema zu dramatisieren, ver-

[1]) „. . . . welches, wenn ich mich nicht täusche, doch keine Nachahmung seiner Manier zu nennen ist“.

anschaulicht. Es handelt sich um Zobeis, ein Stück, das uns im zweiten Band seiner dramatischen Werke mitgeteilt wird. Dieses stellt die Grausamkeit eines Gatten dar, der viele Frauen schon betörte; auch spielt ein Schlüssel und das Raumverbot eine Rolle[1]). Der Stoff wird ernster und tragischer behandelt, denn wahre Liebe und Treue einer Gattin wird betrogen, sie kann trotz des befreienden Ausganges nicht glücklich werden. Alles Märchenhafte wird absichtlich im hohen Maße verwendet, denn Zelu erläutert (II. Bd. S. 379): „Die Schatten, die Ungeheuer, die Verwandlungen, die Hydren, die Strafen, Todesfälle und Siege, die ihr in diesem Reich gesehen habt, sind hohe Lehren, sind Bilder, die ehemals großen Wert hatten, jetzt von den neueren Schreibern verachtet sind[2])." Tieck wagte nicht mit dieser Sicherheit des Gefühls und ohne Selbstironisierung das Wunderbare auf die Bühne zu bringen.

Unpassend zu dem Ernst der Haupthandlung ist die Nonchalance, mit der die Szenen des I. Aktes geschrieben sind[3]), in denen auf Blaubart vorbereitet wird. Die leichte Art, das Zwanglose von Gozzi und Shakespeare, scheint hier mißverstanden zu sein. Da treffen wir die lächerlichen Figuren von Blaubarts Feinden und die vielen Wortspiele des sich stets widersprechenden Ratgebers, des Vertreters der Popularphilosophie[4]). Klaus, der Narr,

[1]) Beide Frauen überschreiten das Gebot, nachdem sie sich in einem Monolog gerechtfertigt haben und entdecken auf diese Weise das Schicksal der früheren Frauen.

[2]) An anderer Stelle mahnt Gozzi, sich mit den Cab. d. Fées statt mit der neueren Philosophie zu beschäftigen (König der Geniuse, Bd. III, S. 177).

[3]) Nach Zelak sollen diese an die Fallstaff-Szenen gemahnen.

[4]) Vgl. Haym.

der sich in tieferen Betrachtungen über seine Philosophie des Lebens äußert, ist zum Teil ernst zu nehmen. Er weint über seine toten Herren, denn „weinen ist ebenso töricht als zu lachen“ und spricht über die Zwecklosigkeit seines Lebens (I, 3). Diese Personen bereiten den Narren und den Gelehrten vor, die im Gestiefelten Kater und im Zerbino einen breiteren Raum füllen. Ihnen dienten Gozzis Masken und Shakespeares Narren zum Vorbild.

Die Szene zwischen Simon und dem Arzt (I, 2) lehnt sich an die, welche Tartaglias Krankheit im I. Akt aus der „Liebe zu den drei Pomeranzen“ schildert. Wiederum will der Arzt möglichst viele Medikamente dem Körper einflößen, um die Seele zu heilen und begründet es damit, daß die Tätigkeiten von Magen und Geist sich im umgekehrten Verhältnis zueinander verhalten. Simon erklärt ihn deshalb für einen Narren, und er erkennt darin das schlimmste Zeichen seiner Krankheit und verordnet nur noch mehr. Er ist Vertreter von Nicolais Vernunfttheorie und will Simons Hang zum Wunderbaren kurieren. Simons Krankheit ist die, daß er sich für einen Propheten hält. Man lächelt über ihn, und doch wendet er durch seine Ahnungen — die echt shakespearisch sind — und denen man einmal glaubt, alles Unheil ab[1]). Er soll Fichtes[2]) Ideen persiflieren, wenn er die Schwestern belehrt: Man

---

[1]) Dieses Stück ist eine Tragödie der Ahnungen: Leopold sagt (II, 1) vor seiner Abreise: „Mir ist so leicht, daß ich gewiss glaube, ich werde glücklich sein“. — Marlof (II, 2): „Mir ist so trübe vor den Augen“, und (III, 2): „Ich habe böse Ahndungen“. Simon erwähnt (V, 1), er habe geahnt, daß Leopold Brigitte entführe, und Mechtilde (V, 2) ahnt, daß der Ritter bereits früher kommt.

[2]) Vgl. W. A. Schlegel, s. Haym.

tadelt manches, nur weil man es noch nicht selbst gedacht hat. Wer nicht zulernt, verschimmelt. — Verstand gleicht den Zwiebeln. Man soll nicht nur mit der äußersten Schicht, sondern durch alle Häute bis auf den Kern denken. Als Agnes ihn frägt, wie er denke, meint er: es sei schwer, mit dem Zeuge, womit man denkt zu denken, wie dieses Zeug selbst beschaffen sei; womit auf das sich selbst denkende Ich Fichtes lose angespielt wird. Auch dieses gehört in die Rubrik Tieck-Gozzischer improvisierend-persiflierender Wortspiele.

Dem Narrentum hat in diesem Stück Tieck einen besonders breiten Raum gewidmet, um auch darin mit Shakespeare zu konkurrieren. Neben den eben genannten Personen ist der lächerliche, an den dürren Junker aus den lustigen Weibern von Windsor gemahnende Winfred, der als Jongleur verkleidet, seine Abenteuer erlebt, ferner der Diener Ulrich, der die Geheimnisse seines Herrn herausschwatzt; da ist Hugos Brautwerber, der alte Hans von Marlof, der mit seinen goldenen Strumpfbändern, seiner Liebhaberei für Gedichte und antike Geschichte, kurz, mit seiner ganzen Kultur und Gebrechlichkeit den Gegensatz zu dem ungehobelten Gewaltmenschen Hugo bilden soll. Fast scheint es, als sei ihm der Begriff der Autosuggestion nicht fremd, denn als er bei seiner Rückkehr seine Tochter vermißt, ruft er: „Ich will jetzt vor Zorn und Gram sterben.“ Seine Sentimentalität ist äußerst affektiert. — Ein verzerrtes Spiegelbild ist sein Diener Caspar, der sogleich ins Wasser oder vom Turm springen will. Seine Kinder, Brigitte und Reinhold, vertreten die sentimentale Liebe und finden sich schließlich zu Leopold und Anne. Leopold ist der leichtsinnige unter den Brüdern, der sich als Obdach suchender Sänger zu seiner allzu bewachten Braut schleicht und diese entführt. Neben ihm

steht der älteste Bruder, Anton, das Haupt der Familie, stets bedächtig, nie begeistert, hält er den Besitz des Hauses zusammen und trachtet, ihn durch vernünftige Verheiratungen zu vermehren.

Wollen wir zum Schluß den Charakter des Dramas, sofern wir ihm überhaupt einen zusprechen können, kurz bezeichnen, so ist es eine gewollte Nachahmung Shakespeares. Dafür spricht der ganze Reichtum des Aufbaues, die endgültige Umarbeitung in fünf Akte, in ein Ritterstück, das viele Szenenwechseln, die Mischung der Gattungen, die Art, das Grausige durch eine lustige Szene abzuschwächen[1]), Seelenstimmung und Natur in Einklang zu bringen (III, 2) und natürliche Erklärungen für anscheinend Wunderbares zu geben (V, 2)[2]). Ferner sind Motive von Shakespeare entlehnt: Vater und Sohn finden und versöhnen sich bei Sturm und Unwetter (V, 3)[3]). Die Burgfräulein werden durch Laute und Gesang eingeführt (II, 1)[4]). Kampf und Fehde, wenn auch nicht auf offener Bühne, Verkleidungen[5]) als Sänger und Gaukler, Narrenpossen, Ahnungen[6]), eine widernatürliche Werbung (II, 3)[7]), Halluzinationen[8]), Verwendung von Musik[9]), sentimentale

[1]) Zelak vergleicht z. B. das Auftreten des Narren z. Zt. wo Agnes das grausige Erlebnis hat mit dem des komischen Türhüters als Duncan ermordet wird (Macb. II, 3).

[2]) Vgl. S. 75 Anm. 2.

[3]) Vgl. das Verhältnis von Gloster zu seinem Sohn (Lear).

[4]) Vgl. Heinrich VIII. (III, 2).

[5]) Vgl. Verkleidungen im Lear, im Kaufmann von Venedig, aber auch in Gozzi: „Der Rabe, das blaue Ungeheur".

[6]) Vgl. Calpurmia u. a.

[7]) Vgl. Richard III.

[8]) Vgl. Macbeth (III, 4).

[9]) Daß Shakespeares Stücke durch Musik belebt werden, hebt Tieck selbst in seiner Abhandlung beim Besprechen des Sturmes

Liebesszenen finden statt. Da aber Tieck Personen schildert, die nicht ernst zu nehmen sind, da er, wie wir nachwiesen, stofflich durch Zobeis beeinflußt ist, lehnt er sich bewußt an Gozzi an; er ironisiert, persifliert und parodiert. Die Trennung der Einflüsse beider ist noch schwieriger, weil Gozzi Shakespeare kannte, und von ihm beeinflußt wurde. So ist das Werk ein durch Gozzi verdorbenes Shakespeare-Stück oder auch ein Gozzisches Märchendrama geworden, das durch den Einfluß Shakespeares Einbuße erlitt.

Die verschiedenen Fassungen des Blaubart.

Es ist nicht uninteressant, und ein Beweis, wie sehr der Stoff des Blaubart Tieck fesselte, daß er diesen in voneinander abweichenden Bearbeitungen veröffentlichte. Das erstemal geschah es 1797 in seinen Volksmärchen und gleichzeitig in einer Sonderausgabe; dann wurde das Drama in die Rahmenerzählung Phantasus, die 1812—16 erschien, eingeflochten; der Titel wurde von „Ritter Blaubart“ in „der Blaubart“ verwandelt; neue Personen und Szenen wurden eingeführt; das Stück wurde von vier Akten auf fünf ausgedehnt. Der Titelheld wurde diesmal Hugo v. Wolfsbrunn genannt. Diese Ausgabe lag meiner Ausführung zugrunde. — Als Tieck 1828 eine Gesamtausgabe seiner „Schriften“ erscheinen ließ, hat er den Namen des Helden wieder in Peter Berner zurückgewandelt, sonst aber wenig gegen die Fassung ge-

---

hervor. Wir treffen Musik auf S. 23, 74, 88, 93 (der Türmer), 123, 135 (1 Trompete) (nach Phantasus 1812); aus gleichem Grunde werden Lieder eingeschaltet auf S. 36, 39, 74, 90, 92 — Das Learmotiv, daß die Freunde in der Not versagen, ist sehr seicht von Leopold (V, 3) angedeutet.

ändert. Deshalb will ich diese endgültige Fassung der ersten, die 1796 niedergeschrieben war, gegenüberstellen[1]). Diese werde ich der Kürze halber mit V. (= im Volksmärchen erschienen), jene spätere mit Ph (= im Phantasus erschienen) bezeichnen.

V. gibt dem Stück den Untertitel „ein Ammenmärchen", eine Bezeichnung, die noch Tiecks nahes Verhältnis zu Gozzi aufweist. Das Titelbild stellt die gekrümmte Mechtilde dar, wie sie das schaurige Märchen erzählt. Eine Vignette zeigt Blaubart und Agnes, wie sie als junges Paar den Ratgeber und den bucklichen Narren empfangen. Derartiger Bücherschmuck, der in jenen Jahren auch häufig die Romane ziert, wurde später fortgelassen.

In den Volksmärchen wird das Stück durch zwei Vorreden eingeleitet, mit denen Tieck den Leser irre leiten will. Die „ernsthafte" Vorrede, in der der Dichter zugibt, daß jetzt die Zeit der schlechten Romane sei, und daß er diese nicht überbieten wolle, ist scherzhaft gemeint und ernst die „scherzhafte", in der er uns ein fernes, wunderliches Land zu zeigen verspricht. — In der Sonderausgabe vertritt ein kurzer Prolog in Versen die Vorreden. Im Phantasus führen die einleitenden Gespräche der Rahmenerzählung auf das Stück. Erst hier ist das Drama in Szenen eingeteilt; diese Gliederung ist rein äußerlich und nur vom Ortswechsel abhängig. Ph. ist um zwei komische Figuren vermehrt worden; um Winfred, Leopolds Genossen, und Reinholds einfältigen Knecht Ulrich. Sie haben nicht mehr das Marionettenhafte der sonstigen komischen Figuren, die auf Gozzi zurückgehen und lassen eine nähere Anlehnung an Shake-

[1]) Eine Folio-Ausgabe von Tiecks Werken, die 1837 zu Paris in deutscher Sprache erschien, nahm die letzte Fassung auf.

speare verspüren. Durch die eingeschobenen Szenen verschiebt sich die Akteinteilung, womit der Zweck verbunden war, die einzelnen Akte der Entwicklung der Handlung entsprechend abzugrenzen. In Ph. ist der erste Akt nur Exposition. Friedheim und seine Bewohner treten noch nicht auf. Doch II, 1 setzt die Handlung energisch ein. Wir lernen die fünf Geschwister kennen, und am Schluß der Szene läßt sich der Ritter Peter melden. V. bringt dies alles schon im I. Akt; doch weisen die letzten Worte nicht auf den Helden, sondern auf Annes fernen Geliebten. — In Ph. ist das Nebenspiel von Brigitte auf die einzelnen Akte verteilt, während das, was in Ph. II, 2 und III, 3 ist, in V. in den II. Akt zusammengefügt wurde. — In V. stört es, daß sich aus dem Fehlen der Fünfakt-Teilung ein Zusammendrängen in einen (den II.) Akt von Werbung, Vermählung und Reise nach Peters Burg ergeben muß; in Ph. ist es recht kunstvoll so eingerichtet, daß die Mittelszene des III. Aktes den Umschwung durch das Angstgefühl der bisher optimistischen Agnes bringt. Der ganze Akt spielt nicht mehr in Friedheim und noch nicht auf Blaubarts Schloß, während der IV. Akt seinen Schauplatz zunächst dorthin verlegt. — Im letzten Akt endlich wurde die Szene zwischen Simon und Anton in Ph. vor die Szene zwischen den Schwestern und Mechtilde gebracht.

Wahrscheinlich hielt es Tieck für künstlerisch reifer, wenn das Aufregende der grausigen Szene dadurch geschwächt wird, daß wir vorher schon über die bevorstehende Rettung orientiert sind.

Auch innerhalb der einzelnen Szenen finden einige Umänderungen statt. Einerseits liegen rein äußerliche Gründe vor, um die neueingeführen Personen an ihren Platz zu bringen. Dies ist III, 1, IV, 2 und in der Schlußszene der

Fall. Auch V, 2 erfährt insofern eine Abänderung, als im Walde Reinhold Caspars Stimme für die seines Knappen hält und dadurch zu seinem Vater gerät.

Doch veranlaßte der erwähnte Umstand nicht die große Umgestaltung der letzten Szene. Auch hier waren künstlerische Gründe maßgebend. Auf einer großen Bühne, — und Tieck hat bei diesem Stück doch auch an die Aufführung gedacht, — muß es recht wirkungsvoll sein, daß zuletzt, wo sich die Handlung so rapide entwickelt, der Schauplatz nicht geändert wird. Dies ist in Ph. der Fall, während in V. das Gefecht, dem Peter erliegt, hinter der Szene sich abspielt, und das Schlußbild im Saal ist. — Die Anordnungen, die zuletzt für die Zukunft getroffen werden, sind in V. noch stärker in ihrer praktischen Nüchternheit von Perrault abhängig. Der alte Hans gewährt Leopold die Hand seiner Tochter, wenn sie beide in seinem Schlosse wohnen wollen. Anton bekommt des erschlagenen Blaubart Burg, Reinhold die der Geschwister. Der Ratgeber und Claus werden pensioniert. — In Ph. wird der Schluß, wie wir früher sahen, durch Winfreds Auftreten ins Komische gelenkt.

Auch bei anderen Szenen geschieht es öfters, daß Tieck vor allem am Anfang oder Schluß einer Szene feilt! Hans' Werbung erscheint in V. beinah überflüssig; doch begründet er in Ph. II, 3, daß er der Ordnung halber noch werben will, obwohl schon alles so gut wie richtig sei.

Und Agnes sagt in Ph. am Schluß des II. Aktes: „Der alte Ritter Hans will uns allen eine feierliche Rede halten und um mich anwerben", wobei sie die Bemerkung hinzufügt: „Was man sich immer zwingen muß, bei so vielen Dingen ernsthaft zu bleiben." Ehe Simon seinen Bruder aus dem Schlaf weckt, sagt er in V.: „Der Mond ist schon unter. — Er muß aufstehen ..." In Ph. fällt

der erste Satz als gänzlich überflüssig fort. — Aus demselben Grunde ist in dem Gespräch zwischen Agnes und Mechtilde (V, 3), später gestrichen worden, was Agnes über die Aussicht, die man vom Dache aus hat, erwähnt. Auch die Szene V. 3 ist bis zum Auftreten von Hans völlig umgearbeitet. — In V. ist ein wenig sagendes Liebesgeplauder, in dem Leopold Brigitte bittet, ihn mit „du“ anzureden. In Ph. schildert er die Nacht, die ihn umgibt, und beschließt, bei seinem Schwager, dem Blaubart, einzukehren. Und auch Hans und Caspar sprechen bald darauf von dem Ächzen und Stöhnen in der Dunkelheit in Ph., während sie an dieser Stelle in V. erwähnen, daß ihre Pferde gestürzt und tot seien. Mit dieser Bemerkung mußte der damalige Aufklärer erläutern, weshalb die beiden, die wegritten, jetzt zu Fuß auf der Bühne erscheinen. — Auch kann man an den Schluß von V. 2 in Ph. erinnern, wo hinzugefügt wird, daß Agnes lebhaft die Möglichkeit abwehrt, nach den letzten Aufregungen noch Schlaf finden zu können.

Von den übrigen Stellen, die Tieck umgearbeitet hat, sei die Diagnose des Arztes über den Bart erwähnt, die in Ph. ausführlicher ist. Szene 2 des I. Aktes ist neu erfunden; neu ist auch die zweite Hälfte von III, 1 in Ph. und ein Teil von IV, 4, weil hier überall Winfred vorkommt. Dafür sind belanglose Sätze der ersten Vorlage gestrichen. Auffallend erscheint es, daß die Feinde Peters zu Anfang in V. beratschlagen, daß sie seine Frau gefangen nehmen wollen. Man weiß nicht, ob hier noch die frühere Gattin des Ritters leben soll, oder ob die Feinde von ihrem Hinscheiden noch nicht unterrichtet sind. Tieck überhob uns in Ph. des Zweifels, indem er die Stelle strich. — Die Ratlosigkeit der Beratenden wird schließlich durch ein lakonisches

„Hm“, das alle drei Ritter nacheinander ausstoßen, ausgedrückt. In Ph. deutet jeder noch an, daß er beinahe einen Gedanken habe. Da sagt Conrad: „Hm, — wenn man — nein!“ — Heymon: „Hm. — Könnte man nicht, — bewahre!“ — Martin: „Hm! — Ich dächte — ich weiß nicht, was ich dachte.“ — Ähnlich führt Tieck eine szenische Anmerkung, die in V. (IV) gemacht wird, in Ph. näher aus V.: Mechtilde ‚geht brummend ab‘; Ph. V, 2: Mechtilde: „Das sind ganz besondere Einfälle.“ (Geht.) — Die Todesangst von Agnes, nachdem sie das verbotene Gemach gesehen hat, ist in Ph. stärker ausgedrückt. Sie nennt ihren Gatten „das schändlichste, mir fremdeste Ungeheuer, wildfremd und entsetzlich, wie ein schuppiger Drache, von dem sich das Auge scheu zurückreißt“. Aber ihre leichtfertige Natur siegt noch einmal: Statt auf Rettung zu sinnen, will sie in lieblichen Träumen alles vergessen. Beide Stellen fehlen in V. — Manche Zusätze wollen im Shakespeareschen Sinne die Sprache kraftvoller und drastisch gestalten. Agnes spricht V, 2 von dem „Schlachthaus“. — Als sie Mechtilde die Tür weist, wird in Ph. hinzugefügt: „Du wildes Scheusal! — Blutig ist euer Leben, Ihr Schlächter, Ihr gräßlichen Mörder!“ — Caspar flucht IV, 2 „O Sapperment“, und Hans nennt ihn einige Reihen später: „Du alter Spitzbube! Säuft sich voll in seinen alten Tagen, läßt sich zum Narren machen, der Esel!“ In Ph. IV, 1 ist der Spott des Narren über den Ratgeber dadurch deutlicher, daß er ihn bittet, ihm Stunden im Ratgeben zu erteilen; dagegen ist Peters Bemerkung in V. „er spielt den Geschäftsmann, um in einer gewissen Würde zu bleiben“, später fortgelassen. — Als dann Agnes und Anne allein sind, und Anne durch das Lied eines Brautzuges an Reinhold erinnert wird, nennt sie in V. seinen Gesang

einen „Bach von Wohllaut“, der durch die Nacht rieselte, in Ph. vergleicht sie ihn mit einem weißen Schwan, der über den dunkeln See hingleitet. Das Trinklied IV, 2 ist in Ph. um zwei Reihen vermehrt; die Reden des Caspars in stilistisch bessere Form gebracht; der Schluß der Szene ist verlängert. - Statt der sechs Knochengerippe sieht Agnes in V. nur fünf, nimmt aber an, daß die letzte Frau auch dort ermordet, dann aber begraben worden ist. Diese Stelle ist in Ph. vereinfacht worden. — In Ph. deutet Peter zuletzt das bevorstehende Verhängnis mit den Worten an: „Die Höhe des Absturzes lockt das Gemüt“. — Der Fluch, den er später auf die Neugier ausstößt, ist stilistisch gebessert, das Flehen von Agnes und Anne ist in Ph. erweitert worden. Auch das Harren auf Rettung ist mit wenigen Strichen vorteilhaft geändert worden, die Ankunft Simons dramatisch bewegter geschildert. Nach Blaubarts Tod werden die Ankömmlinge in Ph. gleichzeitig eingeführt, eine Ökonomie, die hier sehr am Platze ist, während in V. zuerst Leopold und Brigitte erscheinen. Das Wiederfinden zwischen Reinhold und Anne geht in Ph. fast stumm vor sich. —

Zum Schluß wollen wir noch einen Blick auf die kleinen Einzelheiten werfen, die Tieck allmählich abänderte. Es handelt sich um einzelne Worte, die er durch gewähltere Ausdrücke ersetzte. Ich gebe einige Beispiele: Ph. S. 10 schreibt er „Galgenphysigonomie“ statt V. „Galgengesicht“; statt „fragen“ in Ph. S. 11 „befragen“; S. 13 „was euch gut dünkt“ statt V. „was ihr wollt“; statt „seht“ braucht er „schaut“ S. 100; statt „fortgelaufen“ S. 107 „davongelaufen“; in Ph. S. 137 „gewiß“, wo in V. „natürlich“ steht; in Ph. S. 139 „Frau“ für V. „Frauenzimmer“. — Es wäre eine Reihe noch unbedeutenderer Unterschiede zu erwähnen; etwa ein „und“

das fehlt oder hinzugefügt ist oder eine kleine Abänderung im Wortlaut der szenischen Anmerkungen. Ferner sei wenigstens darauf hingewiesen, daß man gerade aus kleinen Abweichungen in der Interpunktion ersieht, mit welcher Feinfühligkeit und Liebe Tieck die Umarbeitung seines Blaubart bewerckstelligt hat.

Fassen wir nun zusammen, was uns die Gegenüberstellung der verschiedenen Bearbeitungen des Blaubart für die Beurteilung Tiecks bot! — Wir sahen, daß er seinem Werke objektiv gegenüber stand; das Aufklärerische, suchte er abzuschwächen; sentimentale Schilderungen der Natur strich er; andere, wodurch dieselbe lebendig vor uns tritt, fügte er ein. — Wir erkennen auch, daß Gozzi seinen Einfluß auf Tieck verlor, während Shakespeare ständig sein leuchtendes Vorbild blieb. An ihm schulte er seine Sprache, um sie kraftvoller zu gestalten. Tiecks stilistische Kunst hat sich entwickelt. An Stelle des Improvisierens, das er in der Jugend liebte, ist ein ernstes, gediegenes Arbeiten getreten, das durch ein reiferes Urteil und strengere Selbstkritik begünstigt wird. —

Rotkäppchen.

Perrault will durch sein Märchen „Le petit Chaperon rouge" lehren, daß man der Schmeichelei kein Gehör schenken soll. Im Laufe der Erzählung, die sich logisch aufbaut, wird jede Moral aus dem Spiel gelassen. — Auch Tieck will, wie Anton im Phantasus erklärt, nicht die Moral in den Vordergrund stellen. Im „Leben und Tod des kleinen Rotkäppchens" solle ein Märchen von der „höchsten Albernheit" in einer Tragödie dargestellt werden, um auch den Kleinsten etwas zu bieten, da man ja jetzt alles auf der Bühne dargestellt haben will. Der

Satz klingt paradox und erinnert an Gozzi[1]). Er will in scherzhafter Weise einen tragischen Stoff bringen, der einheitliche Charakter scheint von vornherein gefährdet. Das Stück hat den Vorzug der Kürze bei Häufung von Stoff. Es besteht aus einem Akt, der fünf Szenen umfaßt.

Das französische Märchen beginnt damit, daß das Dorfkind mit einem Brotkuchen und Butter durch den Wald zur Großmutter geschickt wird. (Es wird nicht ermahnt, ehe es fortgeht)[2]). Als es den Wolf trifft, frißt er es deshalb nicht gleich, weil Holzhacker in der Nähe sind. Er weiß, daß zwei Wege zur Großmutter führen; so schlägt er der Kleinen einen Wettlauf vor und wählt für sich den kürzeren Weg. — Bei Tieck finden wir Rotkäppchen zuerst bei der Großmutter, der es verspricht, am Nachmittag wiederzukommen (Szene 1). — Es trifft auf dem Heimweg (Szene 2) den Jäger, der nicht bei Perrault vorkommt. Im dritten Auftritt findet eine Unterhaltung zwischen Hund und Wolf statt, die auch frei erfunden ist; im vierten kündigen Warnungen das nahe Verhängnis an; der letzte kommt erst dem französischen Märchen wieder ganz nahe. Ausgelassen ist im Deutschen der Wettlauf mit dem Wolf und die ganze, erste Begegnung mit ihm. Dagegen sind aus dem einen Besuch Rotkäppchens bei der Großmutter zwei während desselben Tages geworden.

Perrault erzählt uns, wie sich Rotkäppchen, nach-

---

[1]) Vgl. seine Bemerkungen zu der Liebe zu den drei Pomeranzen.

[2]) Wie später in der deutschen Überlieferung. Vgl. Grimm, N. 26. Diese geht nach von der Leyen ebenso wie Blaubart und der gestiefelte Kater, direkt auf das Französische, auf Perrault, zurück.

dem es die Verabredung mit dem Wolf gemacht hat, auf dem Weg versäumt, weil es Nüsse pflückt, Schmetterlingen nachläuft und Sträuße aus den Blumen, die es pflückt, bindet. Inzwischen klopft der Wolf an die Tür der Großmutter. Diese liegt zu Bett und ruft: „Zieh an der Klinge, der Riegel ist auf“. Als er eingetreten ist, frißt er die Großmutter und legt sich statt ihrer zu Bett.

Diese Schilderungen fehlen bei Tieck: bei Rotkäppchens Kommen ist die Großmutter erwürgt und nicht aufgefressen, sondern unter das Bett geworfen. Der Wolf hat sich ihre Haube aufgesetzt, Rotkäppchen nimmt zuerst den Irrtum nicht wahr; nur wundert es sich, den Kopf der Großmutter am verkehrten Ende des Bettes zu finden. — Auch bei Perrault hat Rotkäppchen den Irrtum nicht wahrgenommen. Als es hereinkommt, fordert der Wolf es auf, sich zu ihm niederzulegen. Es entkleidet sich und es fällt ihm auf, wie verändert die Großmutter im Bett aussieht, aber der Wolf beruhigt es zunächst: die Arme seien so lang, um sie zu umarmen, die Beine, um besser zu laufen, die Ohren so groß, um besser zu hören, die Augen, um schärfer zu sehen, doch bei den Zähnen ruft er: „um Dich zu fressen,“ und er verschlingt sie[1]).

Statt von den Armen spricht Tiecks Rotkäppchen von den „närrischen Händen“; deshalb dienen sie auch nicht zum Umarmen, sondern zum Festhalten. Die Eltern wünschen, daß die Kleine über Nacht dort bleibe, und da sie es kalt findet, sagt der Wolf: „im Bett wird Dir wärmer sein“. Allmählich wird ihr bange, seine Augen

[1]) Robert Petsch zählt dieses Ende zu den formelhaften Schlüssen, in denen eine übermächtige Gewalt, die den Unschuldigen zugrunde richtet, von Tieren oder Unholden ausgeübt wird (vgl. Pletscher S. 52).

fallen ihr auf. Die Nase findet sie anders und schließlich den großen Mund, „desto besser er Dich fressen kunnt“, ruft er aus. Rotkäppchen schreit: „Ach Hilfe, Hilfe, kommt, helft meiner Not“; der Wolf: „Du schreist vergebens, Du bist schon tot“ [1]). Der Vorhang des Bettes fällt zu.

Perraults Erzählung ist kurz, kindlich, poetisch und knapp gehalten, sie scheint für die Jüngsten bestimmt zu sein, und erinnert mit dem Gestiefelten Kater am meisten an La Fontaine. Der Ton ist ein durchaus selbstverständlicher und überzeugender; der Wolf redet mit menschlicher Stimme und ist fast wie ein Mensch gedacht. Leider vergißt auch diesmal Perrault das Kompromiß nicht, das seiner Zeit gemacht werden mußte, und wodurch er auch die erwachsenen Menschen für die Lektüre gewann: In der angefügten Moral warnt er die jungen Damen vor den süßlichsten Wölfen: denn diese seien die gefährlichsten [2]).

In der kleinen Tragödie hat Tieck mehr als sonst den Märchenton gewahrt [3]). Von keiner Person erfahren wir Vor- oder Zunahmen. Manche Typen, die häufig im Märchen vorkommen, treten auf, wie z. B. der Jäger, der Wolf, die Großmutter. Kein Nebenspiel stört den Fortgang der schlichten Handlung. Es sei denn, daß das Leben des Wolfes und seine Philosophie einen Gegensatz zu dem Hauptthema bilden sollen. Er bleibt in

---

[1]) Auch in der Grimmschen Überlieferung ist von den Vorhängen des Bettes die Rede.

[2]) Vgl. die Widmung an Mademoiselle.

[3]) „Waldmorgen und Abend, frohes Lebensgefühl und schauerliche Ahndung sind die Bestandteile des Gedichtes“, sagt Tieck im Phantasus.

keiner Szene unbeachtet: in der ersten schlagen die Hunde an, die einem Wolf nachjagen, der sich seit einigen Tagen zeige: in der zweiten treffen wir den Jäger auf der Suche nach ihm, in der dritten trifft der Wolf mit dem Hund zusammen: in der vierten wird Rotkäppchen vor ihm gewarnt: in der fünften tötet er Großmutter und Enkelin und findet seine Strafe. — Fast dürfen wir ihn als Hauptperson ansprechen, da er handelnd, Rotkäppchen nur leidend ist. In der dritten Szene erzählt er dem Spitz des Rotkäppchens seine Jugendgeschichte, auch er habe Ideale besessen, habe dem Staat nützen wollen. Auch er habe treu geliebt, doch haben die Bauern seine Wölfin[1]) verprügelt und ihn an die Kette gelegt. Man hatte erkannt, daß er kein Hund sei[2]), und Vorurteil siegte über Menschenliebe. Man wollte ihm die Zähne ausbrechen und ihn an einen Bärenführer verkaufen. „So müsste ich als Narr die Märkte durchlaufen", ruft er grimmig, und da man ihn schließlich auch totschlagen wollte, durchbiß er die Kette und entfloh. Nun wird er mit Kugeln verfolgt, Hunde werden auf ihn gehetzt, Fallen werden gelegt. Da sei die Rachlust über ihn gekommen. Da die Menschen ihn nicht lieben, will er sie fressen und bevorzugt Bräute und Kinder. Das ist die Kette, die Tieck, der Aufklärer, schmiedet, um zu beweisen, — was jedem Kind natürlich erscheint —, daß der Wolf das Rotkäppchen fressen will. Der Wolf ist ferner auch Philosoph, er ist einsam, weil er eine Herrennatur ist, an Unsterblichkeit glaubt

[1]) „Elise, oder die Wölfin, wie sie sein soll", nennt er sie. Dieses ist eine literarische Anspielung auf den Titel: „Elisa oder das Weib wie es sein soll".

[2]) Vgl. die Szenen der Erkennung des gestiefelten Katers und Stallmeisters.

er nicht; doch was er sagt, bleibt so vollständig an der Oberfläche, daß es der leichten Art des Stückes zwar entspricht, aber den Gedanken nicht erschöpft.

Dennoch mußte ihm ein Pendent gegenübergestellt werden: Rotkäppchens Spitz, der durch seine Kunststücke beliebt ist, gern dient und die Spekulation nicht ins praktische Leben mengt. Als Fortschritt in Tiecks Technik ist anzuerkennen, daß der Wolf aus seiner Philosophie Konsequenzen zieht, die das Stück angehen, — ebenso wie die Personen aus dem Grünen Vögelchen bei Gozzi.

Rotkäppchen ist durch vielseitige Charakterisierung nicht gut fortgekommen. Sie plaudert sehr viel Kindliches und Unkindliches durcheinander. Sie schildert die Streitigkeiten der Eltern und verurteilt es, daß der Vater trinkt (Szene 1). — Zu dem Jäger, den sie küssen soll, ist sie recht schnippisch (Szene 2); ebenso zu dem Bräutigam, der sie auch sein Bräutchen nennt. Immer zeigt sie ihre Frühreife und ist stolz auf ihre Aufgeklärtheit. Über Aberglauben ist sie längst hinaus (Szene 4). — Dadurch wird ihr Charakter komplizierter, wenig poetisch und noch weniger glaubwürdig, wenn man bedenkt, daß sie sieben Jahre alt sein soll.

Zu Weihnachten bekam sie das rote Käppchen von der Großmutter; rot ist ihre Lieblingsfarbe und diese Vorliebe wird durchs ganze Stück ausgesponnen. Am liebsten möchte sie am Konfirmationstag rot angezogen gehen und versteht nicht, weshalb Gott sie dann lieber in Schwarz sähe (Szene 1). Als sie den Jäger trifft, schmäht sie seine grüne Jacke, die sich von der Farbe der Bäume wenig abhebe. — Die Rotkehlchen halten zu ihr; diese Vögel sind ihres Namens und ihres Aussehens wegen auserseben, in die Handlung einzugreifen. Sie

begrüßen Rotkäppchen (Szene 2) und fliegen, als es tot ist, durchs Fenster (Szene 5). Eins schaut hinter den Vorhang und verkündet das Unglück. Auch dem Jäger teilen sie die Nachricht mit, als er durchs Fenster sieht. Neben ihnen haben noch andere Vögel die Sprache (vgl. Vögel in Tiecks jüngeren Werken; ferner bei Gozzi).

Vielleicht veranlaßte Tieck Perraults Schilderung, wie sich Rotkäppchen mit der Natur freut, dazu, dieser in jeder Weise breiteren Raum zu geben. Mit Interesse erkundigt sie sich nach dem Grunde, weshalb der Baum vor ihrem Fenster zittert. Die Großmutter erzählt die Legende vom Espenbaume, der gestraft wurde, weil er sich vor Christus nicht neigte. Diese hübsche, fromme Erzählung, die mehrfache Betonung der Kirche befremdet uns in diesem Zusammenhang. Es scheint, als habe Tieck hier den poetischen Reiz des Legendären empfunden, der ihn veranlaßte, seine Genoveva zu schreiben.

Immer wieder treten die Berührungen mit den Tieren in den Vordergrund; dieses ist der Hauptreiz dieser kleinen Tragödie, die dadurch wärmer, kindlicher wird und den Vorbildern von Perrault und La Fontaine näher rückt. Am Schluß der ersten Szene singt Rotkäppchen ein Lied vom Kätzchen. Der Hund, der Kukuk und die Nachtigall sind unter denen, die sie vor dem Wolf warnen.

Sorgfältig motiviert ist auch hier alles. So kann der Wolf nur deshalb zur Großmutter herein, weil Rotkäppchen die Tür offen gelassen hat, und das geschah, weil Rotkäppchen sehr wild und unachtsam ist und auch die Blumen, die sie eben gepflückt hat, bald zerknitterte.

Dramatisch ist von dem ganzen Stück nur die Warnungsszene (Szene 4). Denn diese hebt die Spannung und bereitet den Umschwung vor. Wir treffen Rotkäppchen mit ihrer Freundin Hanne beim Dunkelwerden im

Walde. Sie begegnen einem Brautpaar, das sie daran erinnert, daß es spät sei. Ein Bauer kommt vorbei und sucht sie vor dem Wolf zu ängstigen. Hanne wird furchtsam und bläst eine Butterblume ab, um sie zu fragen, ob ihr ein langes Leben beschieden sei. Als Rotkäppchen den gleichen Versuch macht, verfliegt die Blume sofort. Nun glaubt Hanne an das nahe Ende ihrer Gefährtin und läuft ihr davon. Auch der Kukuk hat keinmal gerufen, als Rotkäppchen ihn gefragt hat. Die volkstümlichen Orakel passen zu dem kindlichen Ton des Stückes, nur stört Rotkäppchens eigener Unglaube. Als Rotkäppchen allein ist, offenbaren sich ihr die Tiere. Ihre kurzen lautmalerischen Sprüche sind kennzeichnend und treffen wieder den Märchenton. Auch hier finden wir eine Vorbereitung auf Brentano. Der Kukuk ruft „Kuk um Dich", der Hund: „Bau, bau nicht zu sehr auf Sicherheit", die Nachtigall: „Honetten, netten Leuten zu gefallen, allen, allen" [1][2]).

Die Sprache, die Tieck gewählt hat, ist schlicht und volkstümlich. An Stelle der Prosa, die im Gestiefelten Kater und im Blaubart herrscht, tritt diesmal der Knittelvers [3]), der meist möglichst schlechte Reime hat: Nicken,

[1]) Vgl. den Einfluß auf Hoffmann, wo im „Goldenen Topf" das Schlänglein spricht: „Zwischendurch, Zwischenein schlängeln, schlingen, schwingen wir uns Schwesterlein". — In Gozzis Raben (I, 6) treten prophezeihende Tauben auf.

[2]) In einer Version des Rotkäppchen in der Haute Bretagne ist von warnenden Tieren, darunter auch Rotkehlchen, die Rede (vgl. Pletscher) Die Vermutung liegt nahe, daß auch zu Tieck eine ähnliche Version gedrungen ist.

[3]) Röhl (S. 103) weist nach, daß der Vers nicht Hans Sachs direkt, sondern Goethe (Jahrmarktsfest, Pater Brey) nachgeahmt ist; die Silben sind nicht gezählt, die Reihen meist, bei 71%, zu lang (d. h. länger als 8—9 Silben) (Röhl).

reimt auf wecken (Sz. 1), Wolf auf Dorf (Sz. 3); zerrissen auf aufgefressen (Sz. 5). Vertraut wirken hier die volkstümlichen Redewendungen. Rotkäppchen sagt: „Ich kam so sacht'chen durch die Tür", die Großmutter: „Da läßt der Ruschel die Hoftür auf" (Sz. 1). Die Wölfin wurde „hast du nicht gesehen" verprügelt, worauf der Hund meint: „da war Dir wohl die Petersilie verregnet" (Sz. 3).

Im ganzen genommen weist das Rotkäppchen bei seiner Anspruchslosigkeit viel Liebliches auf und ist, nach einigen Strichen, für die Kinderbühne aufführbar[1]). Der Versuch einer solchen Bühnenbearbeitung wurde von Feodor Wehl[2]) gemacht. Sie ist als Weihnachtsaufführung gedacht und dem kindlichen Alter angepaßt, mit Musik von Seifritz und Mühldorfer versehen Diese Fassung ist seinerzeit aufgeführt worden, eignet sich aber auch für das Puppentheater. Der Personenstand ist vermehrt um „das Märchen" (als Prolog), „ein Gnom", etliche Tiere und Pflanzen; die Inszenierung ist genau angegeben. Die poetischen Szenen sind erweitert, satirische Stellen gestrichen worden. Es fehlt: die Trunksucht des Vaters und die Kritik der Kleinen; die verschiedenen Orakel sind ausgelassen, dafür ein Aufruf des ganzen Waldes, Rotkäppchen zu retten, eingeführt. Eingeschoben wurde ein Lied: „der Sommer, der ist da". Die Großmutter sieht nach dem Hühnerstall, während sich der Wolf statt ihrer ins Bett legt, der Jäger erschießt ihn in dem Augenblick, als er auf Rotkäppchen zuspringend ruft: „Du

[1]) Von Privataufführungen, die anscheinend für Erwachsene bestimmt waren, spricht Tieck in seinen Schriften 1828, Einleitung XXXVII S.

[2]) Vgl. Reklams Universal-Bibliothek Nr. 2044, 1885 und „Deutsche Schaubühne" Hamburg 1862, Heft 10.

schreist vergebens, bald bist Du tot". — Pflanzen und Tiere hatten den Jäger herbeigerufen. Die Großmutter gibt zum Beschluß die Moral, niemanden zu quälen, da selbst das kleinste Wesen helfen kann. In „das junge Deutschland" spricht Wehl (S. 81) von einer Privataufführung des Originalstückes, Rotkäppchen mit Musik von Marx, die Th. Mundt[1]) veranstaltete. Er hatte Tieck gebeten, derselben beizuwohnen; diese Anregung hat Tieck veranlaßt, den gestiefelten Kater und Blaubart[2]) auf die Bühne zu bringen. — Rotkäppchen wurde zuletzt in München 1907/08 aufgeführt und hatte großen Erfolg.

Däumchen.

Die Behandlung des Märchenstoffes im Französischen[3]) und im Deutschen.

In der Analyse, die dem Märchen von Perrault im Cabinet des fées vorangeht, wird es eine Parodie auf die Mythologie, besonders auf die Odyssee genannt. Dem Ariadnefaden entsprächen die weißen Kieselsteine, Werwolf dem Polyphem und die Befreiung sei so listig wie die von Odysseus herbeigeführt. Alles sei in die Kindersphäre verlegt, und man wolle lehren, daß auch ein Kind durch Mut und Überlegenheit sich und andere retten könne. Hinzugefügt wird noch, daß bereits eine dramatische Behandlung davon von einem Herrn Carmontel erschienen sei.

Daß diese je in Tiecks Hände gekommen ist, ist mir sehr unwahrscheinlich. Doch waren es für ihn wichtige

[1]) Er spielte den Hund, seine Frau die Großmutter.

[2]) Auf der Berliner Hofbühne aufgeführt: Blaubart war bereits 1835 in Düsseldorf durch Immermann aufgeführt worden.

[3]) Das Motiv findet sich im Pentamerone V, 8 (vgl. Pletscher).

Winke, daß die Aufgabe, die er sich stellte, bereits einmal gelöst war, und daß dieser Stoff selbst als Parodie angesehen wurde.

Tieck nennt das Stück: Leben und Taten des kleinen Thomas, genannt Däumchen.

Er hat dieses Werk sorgfältig bearbeitet und sich zunächst mit dem Quellenstudium beschäftigt. Im Phantasus legt er Willibald die Vermutung in den Mund, daß der Stoff aus dem Altenglischen stamme; von dort sei er schon verwandelt nach Frankreich gekommen, wo ihn Perrault modernisierte, indem er die grotesken Übertreibungen fortließ, die er in alten Romanzen, sowie auch in ähnlichen niedersächsischen Kinderliedern vorfand. Die Zauberstiefel kommen in keiner dieser Lieder vor. Perrault scheint also zwei Märchen kombiniert zu haben. Tieck genügt auch diese Erweiterung nicht; ihn brachten die englischen Quellen einerseits, Perraults flüchtige Bemerkungen andererseits, daß die Stiefel auch zu Botendiensten im Heere benutzt wurden, dazu, den historischen Hintergrund nach England an das Kriegslager des Königs Artus zu verlegen[1]). Daneben gaben ihm seine eigenen früheren Werke Anregung zu einzelnen Motiven. Verfolgen wir zunächst wie Tieck sich zu dem von Perrault überlieferten Stoff verhielt:

Perrault schildert uns einen Holzhauer, der sieben Söhne im Alter von 10 bis 7 Jahren hat. Der Jüngste, der kein Zwillingsbruder ist und bei der Geburt so klein wie ein Daumen war, spricht wenig, gilt für dumm und ist der Sündenbock für alle. Bei einer Hungersnot schlägt

---

[1]) Nach Grimm überschreitet er damit die Grenzen des Volksmärchens: Losgelöst von Raum und Zeit kennt das Märchen keinen Namen, kein Individuum, nichts Reales, nichts Historisches.

der Vater vor, die Kinder auszusetzen; zögernd willigt die Mutter ein.

Tieck führt uns das Elend einer Bauernfamilie zur Zeit der Leibeigenschaft vor. Kay, der „gnädige Herr", bleibt den Lohn der Arbeit schuldig. Ähnlich war auch bei Perrault der Anlaß zur äußersten Not, und wie dort handelt es sich um 10 Taler. Wenn Kay gemahnt wird, schlägt er noch obendrein. Abgaben, Einquartierung kommen hinzu und der Arbeitsschimmel ist gestorben. Der Vater Wahrmund schilt ärgerlich, daß die Kinder noch lärmen und gesund schlafen können; seine Charakteristik erinnert etwas an die von Rotkäppchens Vater. Seine Frau ist auch hier die liebevollere, sie gemahnt ihn daran, daß sie sich lange vergebens nach Kindern gesehnt hätten. Sie hätten Zigeuner, eine Frau im Walde, den Zauberer Merlin[1]) gefragt, und dieser habe ihm ein Kind, das ihr Glück sein würde, prophezeit; da wurde ihnen dieser Zwerg geboren, der jetzt bereits 15 Jahre alt ist.

Das zarte Kind ist ein Liebling des rauhen Mannes, während Else, wie bei Perrault, Peter vor allem zugetan ist. Dieser ist bei Perrault das älteste Kind; hier wird er in vierter Stelle im Verzeichnis genannt, ist aber wahrscheinlich der Zweitälteste, da er nicht mehr die Schule besuchen muß. Der Schulzwang ist ein arger Anachronismus; daran ist dieses Werk recht reich[2]); andererseits hielt Tieck es für unerläßlich, das Alter der Kinder zu erhöhen, um von Schulzwang reden zu können. Peter ist

[1]) Die Sage vom Zauberer Merlin war durch Dorothea Schlegels Bearbeitung 1804 neu belebt worden.

[2]) Zelak bezeichnet es als Shakespeareomanie Fehler, die jener aus Unkenntnis machte, bewußt nachzuahmen. — Gozzi findet den Ausweg, seine Stücke in der Gegenwart, doch meist in entfernten unbekannten Ländern spielen zu lassen.

wie im Märchen rothaarig, er ist groß und tückisch und steht im rechten Gegensatz zu Thomas.

Die Unterredung zwischen den Eltern wird nun in aller Breite geschildert. Kürzlich hatten sich zwei Kinder verirrt; das bringt sie auf den Gedanken, drei absichtlich zu verlieren, sie geraten nun in Streit über die Wahl, welche Kinder es treffen soll, und entscheiden sich dahin: keine oder alle (I, 1).

Bei Perrault hatte der kleine Däumling unter dem Schemel seines Vaters verborgen alles gehört. Statt nachts zu schlafen, sann er auf Rettung. Ehe die Familie in den Wald ging, um Holz zu sammeln, suchte er sich Kieselsteine. Als die Kinder sich von den Eltern, die heimlich davongingen, verlassen sahen, ließ Däumling sie ruhig weinen; dann führte er sie an der Hand der Kieselsteine, die er auf dem Hinweg ausgestreut hatte, heim; doch trauten sie sich nicht einzutreten und lauschten an der Tür. — Das Bild, das Perrault von den verlassenen Kindern im Walde machte, veranlaßte Tieck, uns dieses in der dritten Szene vorzuführen. Als die Angst der Kinder am größten ist, verspricht Thomas sie zu führen; erst viel später (II, 2) erfahren wir seinen Ausweg mittels der Kieselsteine. — In der vierten Szene sehen wir, wie bei Perrault, daß sich die Lage der Eltern geändert hat. Der Gutsherr bringt ihnen die 10 Taler zurück, die Frau holt aus der Schenke Suppe, Fleisch, Gemüse und Bier; bei Perrault ist nur von Fleisch die Rede. Diese Aufzählungen Tiecks zeigen sein Bestreben, auch unbedeutende Dinge möglichst breit auszuführen. — Eine durch den Überfluß neuerwachte Liebe der Eltern zu ihren Kindern äußert sich durch Streiten der beiden und Vorwürfe der Frau gegen ihren Mann. Sie meint — im Märchen — die Wölfe hätten die Knaben gefressen und

schilt in rechthaberischer Weise, bis ihr Mann Wilhelm sie zu schlagen droht. Da treten die Kinder ein. — Bei Tieck wagen die Knaben zunächst nur zu klopfen; die Eltern glauben, das wären die Nachtgeister (echt Tieck!). Doch die Kinder kommen herein und plaudern. Peter rühmt in seiner prahlerischen Weise: „Ich wußte den Weg ebensogut", während Thomas sagt: „Ich bin so froh, Vater, daß ich wieder bei Euch bin, da draußen im Walde ist es recht traurig."

Kehren wir zu Perrault zurück: Nach einiger Zeit wiederholt sich die Not der Eltern und ihr Plan, sich von den Kindern zu befreien. Däumling hat zwar gelauscht, doch findet er die Tür verriegelt, als er sich hinausschleichen will, um Steine zu suchen. Er spart sein Morgenbrot auf, um es auszustreuen, aber die Vögel picken es auf. Sie sind tiefer im Walde, der Wind heult, die Angst vor den Wölfen ist groß, der Fuß gleitet im Schmutz und Regen. Däumchen steigt auf einen Baum um auszublicken; es sieht ein Licht auftauchen, das aber — wie Perrault erläutert — verschwindet, wenn sie durch eine Senkung kommen. Dieses suchen sie zu erreichen. — Tieck gibt die nächste Unterhaltung der Eltern über die erneute Notlage nicht wieder, sondern läßt uns die Kinder sofort wieder im Walde antreffen (II, 2). Hier sollten die Gefahren und das Grausen in der Natur gesteigert werden, doch legt Tieck das Hauptgewicht darauf, den Charakterunterschied von Thomas und Peter hervorzuheben. Als Peter nicht helfen kann und sich an Thomas wendet, erzählt dieser in schlichtem Märchenton von der Armut der Eltern, deren Gespräch er belauscht hat, und wie er das erstemal wohl retten konnte; diesmal fand er die Türe verriegelt und streute nur Brot auf den Weg. Doch Peter gesteht, daß er und die Vögel es aufgenascht

haben und ist über den schlechten Einfall des Bruders empört. Indessen herrscht Finsternis, ein Unwetter zieht auf, der Hunger quält. Fast klingt es wie Humor des Dichters, wenn Däumchen fürchtet weggeschwemmt zu werden. Es möchte auf den Baum gehoben werden und belehrt, daß man desto eher ein Licht sehen kann, je finsterer es ist. — Es wird also auch hier eine Belehrung an die Beobachtung des Lichtes geknüpft.

Im Märchen treffen sie zunächst die Frau des Hauses an, die sie darüber aufklärt, daß ihr Mann ein Menschenfresser sei. Darauf erwidert Däumchen echt französisch konventionell, er möchte lieber von „monsieur" als von den Wölfen gefressen werden. Der Popanz (l'ogre) kehrt heim, während die Kinder unter dem Bette versteckt wurden. Als Abendbrot wird ihm Wein und ein blutender Hammel vom Spieß vorgesetzt. Als er frisches Fleisch riecht, sagt die Frau, sie habe ein Kalb ausgeweidet. Er schnuppert weiter und entdeckt die Kinder, die er einzeln hervorzieht und dabei flucht. Er will sie abschlachten und für ein Mahl, das er drei Werwölfen geben will, aufsparen. Schon schärft er sein Messer und ergreift eines der Kinder, während alle ihn auf Knieen anflehen, sie doch bis zum Morgen zu schonen. Seine Frau rechnet ihm vor, daß er noch zwei Hammel, ein Kalb und ein halbes Schwein zu vertilgen habe[1]). Da meint er, es sei besser, sie zunächst noch zu mästen[2]). Voll Freude trinkt er recht reichlich.

Auch Tieck führt uns in der folgenden Szene in die Hütte des abwesenden Leidgast, der im Personenverzeich-

---

[1]) Dieser Szene ist ein Stich beigefügt.

[2]) Vgl. Grimm 15, Hänsel und Gretel, das gleiche Motiv des Mästens.

nis „ein ungeschlachter Mann“ genannt wird. Wir erfahren durch seine Frau, Malwine, daß ihr Mann verzauberte Stiefel besitzt; von ihren Kindern heißt es wie im Märchen, daß sie anderen das Blut aus dem Halse saugen; nur sind es hier Söhne[1]), nicht Töchter.

Die verirrten Kinder begehren Einlaß und werden beköstigt, dann werden sie über die drohende Gefahr, in der sie schweben, aufgeklärt, entscheiden sich bei Tieck aber zum Gehen, als bereits der Menschenfresser heimkehrt, und sie eiligst unter einer Tonne (statt des Bettes) versteckt werden. Leidgasts spätere Trunkenheit wird noch stärker dadurch motiviert, daß er schon von einem Gastmahl kommt, er ist bereits angeheitert und trinkt aus der Kanne statt aus dem Becher. Sein Charakter erinnert an den Blaubarts. Die Menschen sind zur Befriedigung seiner Launen da. So hat er den unglückseligen Hofrat Semmelziege, den er gefangen hält, nur deshalb nicht getötet, weil es ihm Spaß macht, ihn auf einer Schaukel in die Luft prellen zu lassen (vgl. die Szene in der Blaubart dem Narren das Leben schenkt). Hatte Blaubart nach den Regeln der Kunst gerührt werden wollen, so fällt auch dieser Unhold aus der Rolle, wenn er sagt, er denke gern; er hielt es für einen besonderen Genuß, den Freund oder die Geliebte zu fressen, weil dabei die Empfindungen des Herzens hinzukämen; wie jener, wäre er um einen Ersatz für die Beiden nicht verlegen. Er trinkt weiter, spürt schließlich Menschenfleisch und obwohl die beiden ihn hinzuhalten suchen, entdeckt er doch bald die Kinder. Alles

---

[1]) Auch dieses hat seinen Grund: sie kommen schließlich in die Schule, die Alfred gründet und die in jener Zeit nur von Knaben besucht zu denken ist.

fleht um Erbarmen, während ihm der Mund nach dieser barbarischen Speise wässert. Er vergleicht dieselbe mit Caviar und Austern. „Dies Überwinden eines gewissen seltsamen Widerwillens macht gerade das Pikante von der Sache.“ Es ist die Blaubartsche Freude an seiner Naturwidrigkeit, die hier noch etwas gröber zum Ausdruck kommt; wie bei Perrault gelingt es der Frau, ihn bis zum folgenden Tage hinzuhalten; auch hier beabsichtigt er, den guten Bissen mit Freunden zu teilen.

Däumchen — bei Perrault — rechnete darauf, daß es dem Menschenfresser leid tun würde, bis zum nächsten Morgen mit dem Töten der Kinder warten zu müssen Um ihn irre zu führen, vertauschte er in der Nacht die sieben Krönlein der häßlichen Töchter, die dem Vater ähnelten, mit seiner und seiner Brüder Mützen. Wirklich kam der Menschenfresser, betastete im Dunkeln zuerst die Knaben, die außer dem kleinen Däumling alle schliefen, und tötete schließlich seine eigenen Kinder ohne es zu bemerken. Der kleine Däumling aber weckte schnell die Brüder, mit denen er sich über die Gartenmauer rettete. Als die Frau am Morgen die Knaben holen sollte, fand sie ihre Töchter tot und fiel in Ohnmacht. Ihr Mann kam ihr nach und goß ihr einen Eimer Wasser über den Kopf, um sie aufzuwecken. Dann machte er sich mit seinen Siebenmeilenstiefeln, Hut, Säbel und Stock auf den Weg, die Kinder zu suchen. Diese versteckten sich in einer Höhle, vor der er sich zufällig niederstreckte und ermüdet einschlief. Schnell bemächtigte sich der Däumling der großen Stiefel, die durch Zauber sich jedem Fuße anpaßten. —

Tieck versetzt uns nach der Szene der Ankunft in der Hütte sogleich wieder in den Wald. Wir sehen die Knaben durch Thomas, der ein Bettuch zerschnitten und

alle aus dem Fenster herausgelassen hat, gerettet. Leidgast entdeckt am andern Morgen (II. 5) die Flucht der Kinder, als er selbst heraufgeht, in der Absicht sie abzuschlachten. Voller Wut rüstet er sich in der üblichen Weise[1]) zur Reise, um sie zu verfolgen. Jene grausige Szene, in der der Unhold seine eigenen Kinder schlachtet, ein Motiv, das sicher aus der ältesten Zeit überliefert ist, sowie das volkstümlich groteske, wo Leidgast seiner in Ohnmacht liegenden Frau einen Topf Wasser über den Kopf gießt, hat Tieck nicht verwendet. — Hingegen benutzt er die Rettung aus der Höhle, ein Motiv, das gleichfalls recht alt ist, wenn es, wie angegeben war, auf Odysseus und Poliphem, zurückgeht. Wir finden (III, 2) die Kinder in einer Felsengegend und sie beobachten, wie ihr Verfolger über Berg und Tal steigt. Daß er sie trotzdem noch nicht gefunden hat, begründet Tieck damit, daß Leidgasts Spürsinn im Freien nicht so scharf ist wie in der Stube. Zu dem reichen Weingenuß kommt noch das Erschlaffende, das das Tragen von Zauberstiefeln mit sich bringt, als Ursache zu seiner Ermüdung hinzu. Die Geschichte von den Stiefeln wird ausführlich berichtet. Sie stammen vom Zauberer Merlin und sind schon recht abgelaufen. Bei jedem Flicken oder Besohlen verlieren sie eine Meile. Er jagte sie einem Wahrsager ab, der damit das Christentum verbreiten wollte. (Diese Bemerkung soll uns an die Zeit erinnern, in der das Tiecksche Stück spielt.) — Leidgast schläft ein, die Kinder kriechen aus dem Felsen zwischen seinen Beinen hervor. Thomas will die Stiefel fortnehmen und denkt zunächst, daß Peter sie anziehen und einen nach dem anderen möglichst schnell nach Hause tragen könne;

[1]) Vgl. wie sich der gestiefelte Kater ausrüstete.

dann kommt er auf den Gedanken, daß sie vielleicht auch ihm passen, denn „die Zauberei geht weit“. Sowohl bei Tieck wie bei Perrault im ersten Schluß schickt Däumchen seine Brüder heim und begibt sich selbst zu der Frau des Menschenfressers. — Im französischen Märchen forderte er ihr alle Reichtümer ab, indem er vorgab, ihr Gatte müßte damit aus Räuberhänden befreit werden. Mit dem Gold und Silber rettete er seine Familie aus aller Not. — Ein zweiter moralischerer Schluß erzählt, Däumchen habe nicht gestohlen, sich nur die Schuhe angeeignet, damit der Menschenfresser ferner keine kleinen Kinder verfolgen könne; damit habe er Botendienste beim Heere[1]), zwischen Geliebte und Gatten getan. Endlich kam er heim und kaufte für Vater und Brüder große Stellungen. Dieser Schluß erinnert an den von Blaubart, und wir erkennen sofort, daß er künstlich von Perrault hinzugefügt sein muß. Darauf folgt die Moral, die nicht fehlen darf: Das schwächste verspottete Kind ist oft das Glück der Familie. —

Auch Tieck sträubte sich dagegen, Thomas, wie es dem Volke überliefert war, zum listigen Dieb zu stempeln. Thomas veranlaßt Malwine und den Hofrat zu fliehen, und die Gattin ist es, die ihre Kinder und ihre Juwelen rettet. Als Leidgast bei seiner Rückkehr alles verloren sieht, will er nicht länger zum Gespött der Welt leben und ersäuft sich im Ententeich (III, 3). — Tieck kannte vielleicht das Märchen vom Brüderlein und Schwesterlein, wo die Hexe, die die Kinder verfolgt, den Ententeich austrinken will und dabei zugrunde geht. Jedenfalls wäre es ein echter Märchenschluß, wenn das Stück

[1]) Pletscher bemerkt hierzu, daß die Erwähnung des Krieges eine Anspielung auf den Siège de Namour sein soll.

hiermit zu Ende ginge. Doch folgen noch einige Szenen, die durch den zweiten Schluß von Perrault und einige Romanzen veranlaßt wurden, in der die Märchenhandlung mit der historischen verschmilzt.

Recht gelungen erscheint uns diesmal die Charakteristik Thomas und seine Familie sind nicht stärker individualisiert als es der Rahmen eines Märchens gestattet. Wir sehen den robusten Vater, der sich in Trübsal und Freude gleich ungestüm gebärdet, und der sich zu dem zarten, stillen Kind, das klug und überlegt handelt, hingezogen fühlt. Da ist die Mutter mit dem weicheren Herzen, die aber Not und Nachtgeistern gleich mutig entgegentritt, und die den strammen Burschen, der ihr äußerlich ähnelt, vorzieht, obwohl er die meisten Untugenden besitzt. Peter ist stark und rothaarig; er prahlt gern, ist gefräßig, vorlaut und macht für seine Fehler andere verantwortlich. Selbst auf die Mutter schimpft er gelegentlich. Bald schmeichelt er Däumchen, bald schilt er auf ihn, je nachdem er Vorteil von ihm erwarten kann oder nicht. Däumchen ist der Träger der Handlung, der diese durchführt, ohne daß das einheitliche Bild seines Charaktens zerrissen wird. Erst nach der Vollendung seiner Aufgaben, auch der patriotischen, ergießt sich der harmlose Spott über ihn. Seine Kleinheit wird jetzt besonders hervorgehoben. Bei Tisch müssen ihm drei bis vier Kissen untergelegt werden. Seine Bildsäule muß erheblich größer als er selbst ist, errichtet werden, damit sie überhaupt erkenntlich ist. Auf dem Gastmahl des Königs entsteigt er einer Pastete (III, 6). — Leidgast, der auch etwas an den Popanz im Gestiefelten Kater erinnert, vermittelt zwischen den Märchenpersonen und denen der Nebenhandlung, ist aber meist noch der ersteren Gruppe zuzurechnen. Es stört etwas, daß bereits

in seiner Hütte sich die Szenen abspielen, die zur Verspottung moderner Typen und Richtungen dienen. Dennoch sind diese Nebenpersonen, wie gezeigt werden wird, vorvorzüglich gezeichnet . . .

Bevor wir darauf eingehen, werfen wir noch einen Blick auf die französische Erzählung zurück.

Dieses Märchen Perraults zeichnet sich in verschiedener Richtung von den bereits besprochenen aus. Deutlich durchbricht die Persönlichkeit des Verfassers den Volkston. Er gibt Nebenpersonen Namen; er führt die Charakterisierung an unbedeutenden Stellen durch, z. B. bei der Gegenüberstellung von Vater und Mutter der Knaben, dem Vergleich zwischen den Töchtern des Menschenfressers und ihm selbst. Motiviert wird sein Irrtum in der Nacht und seine Müdigkeit auf dem Weg durch den bei der Vorfreude auf den guten Bissen genossenen Alkohol. Ausführlich schildert der Dichter die Schrecken des Waldes und die Angst der verirrten Kinder. Gern läßt er eine Belehrung einfließen, z. B. wenn er das Auftauchen und das Verschwinden des Lichtes erklärt. Schließlich äußert er auch zuweilen Witz. Der Mann schickt die Frau an das Bett der fremden Knaben, damit diese sie „ausweide“ was im Französischen gleichbedeutend mit „anziehen“ (habiller) ist. Als sie in Ohnmacht fällt, bemerkt der Dichter in Paranthese, daß derartiges stets die erste Äußerung der Frauen ist, und als sie zur Befreiung ihres Mannes beispringen soll, heißt es, daß er immer ein guter Gatte war, — obwohl er sie kurz vorher gründlich gescholten hatte. Bei den Botengängen, die Däumchen zuletzt machte, fügt der Dichter hinzu, daß Gatten immer schlechter als Verliebte bezahlten. — Tieck fand also bereits in den Anfängen vor: Charakterisierung der Eltern in Bezug auf die Kinder,

Motivierung der Handlungen, Naturschilderung, Humor und Hervortreten des Verfassers, — alles Motive, die ihm lagen, und die, verbunden mit den Hinweisen in der Einleitung, ihn bestimmt hatten, noch spät — mehr als ein Jahrzehnt nach den übrigen Märchenkomödien — sich an die Behandlung dieses Stoffes heranzuwagen.

Die Nebenhandlung bei Tieck.

Wir hörten gleich zu Anfang, daß das Volk durch Einquartierung bedrückt wird. Der Beginn des II. Aktes führt uns an den Hof von Artus, wo der König mit seinen Vasallen über die Kriegsbedrängnis spricht. Kay, der Herr des Dorfes, in dem unser Märchen spielt, will das Volk noch mehr drücken. Er tröstet den Hof mit der Prophezeiung des Merlin, daß ein Zwerg oder Stiefel, was auf keltisch dasselbe bedeute, das Land retten würde. Der Anfang des III. Aktes führt uns ins Kriegslager: Kay wurde durch seine Unüberlegtheit verwundet und vom Pferde gestochen, die Tafelrunde und Britannien scheinen verloren zu sein. Artus bekommt die Nachricht (III, 4) und will Boten an Parcival und Gavein schicken. Da erscheint Thoms und bietet ihm seine Dienste an.

In ihm ist der Doppelsinn der Prophezeiung verkörpert: er ist ein Zwerg und trägt die Zauberstiefel. Deshalb werden ihm die Meldungen anvertraut, die er stets in wenigen Augenblicken ausrichtet. Als er zu Kay geschickt wird, erkennt dieser den Bauernknaben vom Dorfe und verprügelt ihn. Nach kurzem bringt Däumchen ihm ein Handschreiben vom König, und Kay wird „wunderfreundlich“. Thomas stürzt bei seiner Rückkehr von den Stiefeln übermüdet zusammen; man trägt ihn auf ein kostbares Bett und bringt ihm Speise und Trank. Er hat durch seine Dienste das Land von den Sachsen

befreit, deshalb wird ihm eine Bildsäule errichtet. Kay muß selbst die Eltern und Brüder des Däumchens im Wagen abholen; sie alle sollen am Hofe versorgt werden: (III, 6) Thomas und seine Deszendenz werden in den Adelstand erhoben, (vgl. Schluß des Gestiefelten Katers). Den Eltern wird Geld, sowie Haus und Hof gegeben, die andern Kinder auf des Königs Kosten in die Schule geschickt. Da man nun bei Hofe versammelt ist, soll Persiwein, der Sänger, seine Lieder, vortragen (III, 8). — Auch er war längst vorher eingeführt; wir sahen ihn im Walde singend wandern, wo er seine Freunde, den Hofrat Semmelziege und den Botaniker Alfred wiederfand (I, 2). — Als die Kinder das erstemal glücklich heimgefunden hatten, klopfte er an die Tür und sang zum Dank für die Aufnahme ein Lied (I, 4). Diese Person gehört nie recht in den Zusammenhang des Stückes und scheint fast zum Spott der Sentimentalität hineingesetzt zu sein, etwa wie das Liebespaar im Gestiefelten Kater. Auch durfte bei Tieck nach dem Vorbild seines großen Meisters Shakespeare das sentimentale Gegenspiel nicht fehlen. Vor allem brauchte er ihn für die Romanzen, deren Stoff im Verlauf der Handlung keine Verwendung fanden, und die nun berichtet werden sollen. Persiwein behauptet, daß er das Leben des berühmten Thomas besingen wolle, wie er es sich aus Archiven und Quellen zusammengestellt habe. Er ist der listige Spielmann, der es mit der Wahrheit nicht genau nimmt. Um alles zu erforschen, behauptet er, sei er nach dem Geburtsort des Helden gereist. Es sollte hier auf jene englischen Dichter angespielt werden, die im 18. Jahrhundert vorgaben, in Archiven wichtige Funde, die sie gefälscht hatten, gemacht zu haben. Er beginnt: Die Mutter hatte sich lange nach einem Kinde

gesehnt, bis sie schließlich das kleine Däumchen bekam, das viele Abenteuer zu bestehen hatte. Einst wurde es von einer Kuh verspeist; ein andermal fiel es in einem Wurstkessel und wurde zu Wurst gestopft. Es rief um Hilfe und wurde herausgeschnitten. Zuletzt berichtet Persiwein von der Rettung Britanniens durch Däumchen, und daß es nach Belieben Schätze heimtragen durfte. Doch konnte es nur einen Silberling tragen und sprach: „Nun dürft Ihr nicht mehr sparen“[1]). Der Dichter in in seiner Spottlust ist eine harmlose Nachbildung des Brigella in Gozzis grünem Vögelchen.

Eine andere Person, die im Gegensatz zu ihrem Gatten sentimental geschildert wird, ist Malwine. Sie ist vor fünf Jahren auf einem Spaziergang von Leidgast

[1]) Vgl. dazu: Grimm, Nr. 37 und 45 „Daumesdick“ und „Daumerlings Wanderschaft“ (wahrscheinlich auch in niedersächsischer Gegend gefunden). Der kleine Knabe hat keine Brüder und erlebt keine Abenteuer mit einem Menschenfresser. Auch gelangte er nicht in den Besitz der Siebenmeilenstiefel. Es ist demnach ein ganz anderes Märchen, das durch den ähnlichen Namen zu Verwechslungen und Verknüpfungen Anlaß gab und in etwas anderer Fassung auch in Frankreich erzählt wird (vgl. nach Pletscher: „Gras Diction, du patois Forézien p. 201). Bei Grimm ist der Inhalt folgender: Die Eltern, Holzhacker, haben lange auf ein Kind gewartet, bis ihnen dieses winzige geschenkt wurde (nach Nr. 37). Es wird von einer Kuh verschluckt (37, 45), als diese geschlachtet wird, kommt der Knabe (nach Nr. 45) unter das Fleisch, das zur Wurst gestopft wird, rettet sich als diese angeschnitten wird, und kommt mit einem Kreuzer heim. Diesen hat er als Lohn von Dieben davon getragen, da er nicht mehr zu tragen vermochte. — Die Zauberstiefel kommen erst durch Tieck nach Deutschland, wo Chamisso bereits 1813 das Motiv in seinem Peter Schlemihl aufgegriffen hat (vgl. Todsen(. — Für Hoffmanns Klein Zaches ist Däumchen das Vorbild; er ist der kleine Zwerg, der den anderen überlegen ist.

geraubt worden und lebt nun in Seelenfreundschaft mit dem gefangenen Hofrat (II, 3[1])). Dieser hatte sich mit seiner Gattin Ida entzweit, weil sie ihre Leidenschaft zum Strickstrumpf nicht zu überwinden vermochte, und durch der „fünf Gestählten Wechseltanz“ oft den hohen Gedankenflug des Gatten störte[2]), „der immer nur der Redensarten Blüt und Grün sich gern gepflückt“. Malwine bringt die Versöhnung der beiden zustande (III, 5). — Die Figur des Hofrats, der trotz seiner geschraubten Sprache seinerseits das Zartgefühl seiner Frau durch einen zu harten Ausdruck einst beleidigt hatte, und dessen Sühne im inneren Zusammenhang mit seiner Schuld steht, wie seine Gattin berichtet (III, 5), ist köstlich geschildert. Gerade er muß dem Wüterich dazu dienen, den Bratenspieß zu wenden und ihn durch den Anblick zu belustigen, auf einer Wippe in die Luft geschnellt zu werden, um so die buchstäbliche Erfüllung seiner Sehnsucht nach dem „himmelhohen Schwung“ zu genießen. Sein Leben teilt sich zwischen „Spiel und Ruhe“, wie Leidgast ironisch sagt. Er ist ein Verwandter des Hofgelehrten aus dem Gestiefelten Kater. Als er den Knaben die Gefahren in Leidgasts Hütte erklären will, schwatzt er so viel Unverständliches von Humanität und Individuen, daß Peter sagt: „Wir wollen lieber bei dem Hammelbraten bleiben, das ist das beste Inviehduum.“ In seiner mit Bildern aus der Mythologie durchflochtenen Rede, die vielleicht Schiller und die Klassiker geißeln soll, und

[1]) Dies ist eine Satire auf die Rührstücke; so sagt der „Hofrat“: „Ist es denn nicht auch etwas Schönes, die Tränen einer unglücklichen Frau zu trocknen)?“

[2]) Tieck sprach aus eigner Erfahrung: er hatte gegen das Stricken entschiedene Abneigung und verbot es den Frauen in seinen Privatvorlesungen. Vgl. Bischoff S. 109.

in der auch öfters Pikantes und Frivoles verborgen ist, fordert er von den Kindern, auf Goethes Nachahmung der Antike anspielend, die „schöne Simplizität der Alten". Als dann Leidgast die Kinder abschlachten will, bittet er ihn, davon abzulassen: „Alle Nationen haben dergleichen immer verabscheut, denn es ist zu unnatürlich." (II. 3).

Tieck hat diesmal die Nebenpersonen benutzt, um mit glücklichem Humor allgemeine Anspielungen zu berühren. Denn als selbst Thomas, der bei dem Siegesfest den Prinzen und Generälen präsentiert wird, von Menschenrechten, Fürstenpflichten und Aufhebung der Akzise predigt, stört dieses doch nicht mehr den eigentlichen Gang des Märchens, und nimmt sich überdies von dem Knirps, der der Pastete entsteigt, gesagt, recht komisch aus. (III. 6).

Der eigentliche Aufklärer des Stückes ist der Schuster Zahn, der sich mit Alfred, der als Botaniker und Pädagoge persifliert wird, unterhält. Daß Tieck gerade den Schuster zum Philosophen stempelt, geschah in Erinnerung an seine Lieblingsschriftsteller Hans Sachs und Jakob Böhme, die Schuhmacher waren. Zahn behauptet die Zauberstiefel, die durch Däumchen abgenutzt, ihm zur Reparatur übergeben sind, stammen nicht von Merlin; sie sind weder gotisch noch romantisch modern, sondern müßten von der Hand des Phidias herrühren, aus dem alten Griechenland, wo man plastisch, in stiller Größe schuf. Tieck will hier auf das seit Winckelmann erneute Bestreben, das Altertum zu erforschen, anspielen[1]).

[1]) Man vgl. dazu einen Brief, den er am 7. Mai 1816 (Gundelfinger, S. 465) an Solger schreibt, in dem er den Unwillen, den er vor einigen Jahren empfunden hatte, erwähnt, als Solger über die

Sie trug Minerva oder Mercur einst, um mit einem Schritt vom Olymp auf die Erde herabzusteigen. An den Aberglauben von Zauberern und Teufeln glaube er nicht. Er suche sich alles zu erklären (III, 17).

In Kirmes, dem Bader, finden wir Tiecks beliebte Verspottung der Ärzte. Schließlich wird im Kay, dem niedrig gesinnten Hofmann, den die Reiselust packt, noch einmal Kotzebue verspottet. Um hinter den andern nicht zurückzustehen, will er auch die Welt gesehen haben. Er leiht sich die Stiefel und bereist in einer Viertelstunde ganz Europa. Dann ist er froh, wieder daheim zu sein, er habe seinen Sinn erweitert, aber schließlich komme doch alles auf eins hinaus.

Nehmen wir einerseits den großen Fortschritt gegen früher in der Art wahr, in der jetzt Tieck seine Anspielungen anbringt, so wundert es uns umsomehr, in welcher unbeholfenen Weise er im Märchen selbst das Moment hervortreten lassen will, daß dasselbe in England spielt. Thomas läßt er „Thoms“ abkürzen (I, 3); Malwine erklärt, daß ihr Mann mit den Stiefeln mit jedem Schritt sieben Meilen („d. h. von den hiesigen englischen Meilen“) zurücklegt (II, 3); Peter redet einmal Däumchen an: „Hast recht, englischer Bruder“ (II, 4), und Leidgast sagt zu sich: „sieben englische Meilen mit einem Schritt ist freilich bei weitem nicht so viel, wie sieben Meilen bei mir drüben im Lande“ (III, 2). Leidgast, der Unhold,

---

Antike schreiben wollte: „. . . denn mir wurde von neuem gegenwärtig, wie die Antike (auch die redende) bisher fast nur zu einer unbilligen Einseitigkeit, zu einem Verkennen der herrlichsten Erscheinungen mittler und neuer Welt auch die edelsten Gemüter verlockt hatte . . .“ — G. Brandes zeigt, daß der Angriff besonders auf Goethe gemünzt sei, dessen Lieblingsausdrücke bei Beschreibung der Stiefel vorkommen.

ist ein Deutscher, der sich von der sächsischen Armee getrennt hat um zu marodieren; bezeichnend ist sein Name gewählt.

In die charakteristische Prosa, die in den Bauernszenen naturalistisch gestaltet ist, fügt Tieck zuweilen Verse ein. Eine Szene (II, 1) zwischen dem König und seinen Vasallen ist in fünffüßigen Jamben geschrieben und erinnert an die entsprechende aus der Jungfrau von Orleans. Däumchen erzählt den Brüdern die Art, wie er sie zum ersten Male rettete, in fünffüßigen Jamben (II, 2). Semmelzieges oben besprochene Rede zu den Kindern ist in verwirrenden, ihn charakterisierenden Jamben geschrieben (II, 3), nachdem vorher ebenso hochtrabend den Freunden der Zwist mit seinem holden Weibe erzählt wurde (I, 2). Leidgast selbst schwingt sich zu Jamben auf, um seinem Zorn einmal über die Entflohenen (II, 2) und dann über den Verlust der Stiefel gebührenden Ausdruck zu verleihen. Der Stiefel wegen wolle er bis zum Lebermeer, dem Eispol, Kaukasus oder Ganges gehen. Noch einmal spricht er in Versen, als er den Entschluß faßt, die Welt von seiner Person zu befreien. „So, Menschheit, büß' ich, was ich Dir gesündigt, einst", sind seine letzten Worte (III, 3). — Sehr amüsant und komisch sind auch die Verse zwischen Malwine und der Hofrätin (III, 5); der sentenzartige Dialog erinnert an Stellen des Tell; vielleicht auch an Gozzi's „König der Geniusse", wo (III, 8) ein Dialog aus L'Isola del Maritaggio parodiert wird. Zuletzt mag noch an die Lieder von Persiwein erinnert werden (I, 4; II, 8), von denen die Romanzen in vierfüßigen Trochäen gehalten sind. Sie zeugen gleichfalls von jener echten, romantischen Ironie, die über dem ganzen Stück waltet, und von der Solger sagt: „sie sei das notwendige Gegenstück der künstlerischen Begeiste

rung, das Schweben des Künstlers über seinem Stoff, sein freies Spiel mit ihm“ (vgl. Hettner).

Dreierlei konnten wir bei Betrachtung der Nebenhandlung im Däumchen feststellen:

Sie mischt sich nicht störend in den Gang des Märchens, sondern läuft, ihm gleichsam als Folie dienend, neben ihm her.

In den Anspielungen, die unauffällig eingefügt und allgemein gehalten sind, nennt Tieck keine aktuellen Namen, die die Illusion, die das Stück wachrufen soll, zerstören.

Die Ironie des Dichters ist auf einen höheren Standpunkt gehoben; er charakterisiert die Personen durch ihre Sprache.

Blicken wir noch einmal rückwärts zu den ersten Märchenkomödien Tiecks! Den überstarken Einfluß Shakespeares, der im Blaubart vorherrscht, hat er überwunden. Nach einer von Humor übersprudelnden, sinnlosen Posse, die einer momentanen Laune das Leben verdankte, gelangte er unter die Vorherrschaft Gozzis im Zerbino. Im Rotkäppchen wird der erste Versuch gemacht, sich von seinen Vorbildern zu befreien, was ihm im Däumchen völlig gelang. Zwar blendet er nicht durch einige besonders geniale Einfälle, wie es zuweilen früher der Fall war: doch ist dies ein reifes Stück, weil es objektiv, selbständig und künstlerisch geschlossen gearbeitet ist. Der rein poetischen, sowie der humorvollen Stimmung ist reichlich, jedoch nur da, wo es erforderlich ist, Rechnung getragen. Und das bedeutet den großen Fortschritt gegenüber den früheren Werken!

Schlußwort.

Tieck hat sich bemüht, das Verständnis für die Volkspoesie vorzubereiten. Das Publikum, das ihm allzu philiströs und genügsam geworden war, hat er aufgerüttelt. In seinem Übereifer, es von Plattheit, Nüchternheit und Regelmäßigkeit der Kunstpoesie zu befreien, fand er nicht Zeit, das Volk selbst zu belauschen und griff zu den im Volksgeschmack behandelten Märchen anderer Nationen (vgl. Benz S. 63f.). Die Begeisterungsfähigkeit, den Sinn für das nationale Gut, für die ungehobenen Schätze, die in unserem Volke ruhen, hat er jedoch damit neu geweckt. Das ist die Tat, die er zum großen Teil durch seine Märchendramen vollbracht hat, die erste, große Tat der Romantik überhaupt. Deshalb reicht die Bedeutung dieser Dramen weit über ihren ästhetischen Gehalt hinaus; sie bezeichnen einen Markstein in der Geschichte unserer Literatur. Unmittelbar nachdem Tieck seine vorbereitende Arbeit abgeschlossen hatte, wurden uns die Volksmärchen selbst in ihrer ursprünglichen Form durch die Brüder Grimm erschlossen.

Lebenslauf.

Ich, Käthe Brodnitz, bin am 10. März 1884 als Tochter des Maschinenfabrikanten Brodnitz und seiner Gemahlin Helene, geb. Brodnitz, zu Berlin geboren. Daselbst absolvierte ich die Höhere Mädchenschule, bestand 1905 die Prüfungen als englische und als französische Sprachlehrerin und bereitete mich seit 1906 zum Abiturientenexamen vor. Zu Ostern 1909 bestand ich die Reifeprüfung am Luisenstädtischen Realgymnasium zu Berlin. Die beiden ersten Semester meines Studiums verbrachte ich an der Universität zu Freiburg i. Br.; seit 1910 studierte ich in München. Ich beschäftigte mich mit neuerer Philologie und Philosophie.

Die Vorlesungen, resp. Seminarübungen folgender Herren Professoren und Dozenten besuchte ich: Cohn, Kluge, Rickert, Sutter, Wetz in Freiburg: Burger, Geiger, von Hertling, Jordan, Kutscher, von der Leyen, Meyer, Muncker, Paul, Petersen, Schick, Sieper, Strich, Unger, Voßler, Wilhelm in München.

In Dankbarkeit sei ihrer, insbesondere des Herrn Professor Muncker, an dieser Stelle gedacht!